第一册目录

第一版序

奏鸣套曲形式是从组曲形式与那逐渐得到发展的奏鸣曲式快板形式的溶合中发展起来的。在组曲中开始引进了非舞曲性的乐章（通常是第一乐章）。这样的作品开始有时称之为奏鸣曲。约·塞·巴赫的钢琴奏鸣曲就是这种类型的。在古代意大利作曲家的创作中，在亨德尔和巴赫的创作中，形成了四乐章的室内奏鸣曲类型，其中乐章的顺序通常是：慢一快，慢一快。快乐章一般用赋格的风格来写。与此同时，奏鸣曲式快板形式也在发展。巴赫的组曲中许多舞曲性乐章（阿列曼德、库兰特、吉格）、《十二平均律钢琴曲集》（尤其第二卷）的某些前奏曲以及这个集子中的一些赋格具有明显的奏鸣曲式快板形式的特点。天才的多米尼科·斯卡拉蒂的出色的奏鸣曲对这个形式发展中早期阶段来说，是很典型的。在奏鸣套曲形式，特别在交响套曲形式的发展中起巨大作用的是所谓的曼海姆乐派、伟大的维也纳古典派作曲家海顿和莫扎特的直接先驱者的创作，以及伟大的巴赫的儿子卡尔·费利普·爱玛努伊尔的创作。

海顿和莫扎特并不打算赋予钢琴奏鸣曲以宏伟的管弦乐的交响曲式（我们这里不算莫扎特最后二、三首奏鸣曲）。贝多芬早在最初三首奏鸣曲（作品第2号）中就使钢琴奏鸣曲的风格接近于交响曲的风格。

海顿和莫扎特的奏鸣曲一般都是三乐章的，有时是二乐章的，而贝多芬最初三首奏鸣曲却不然，它们就已经是四乐章的了。海顿有时引进小步舞曲当作末乐章，而贝多芬的小步舞曲（在第二、第三奏鸣曲以及最后的几首奏鸣曲中则是诙谐曲）始终是一个中

间乐章①。

妙的是在早期钢琴奏鸣曲中比起较晚的奏鸣曲来（尤其在所谓的"第三"创作时期），贝多芬管弦乐的效果想得更多些。而较晚期的奏鸣曲的写法变得愈来愈钢琴化了。

人们往往认为，莫扎特与贝多芬之间有着继承关系。莫扎特与贝多芬两人的创作之间的这种关系是毫无疑义的。但是，贝多芬从最早的几个作品号（三重奏作品第1号和三首奏鸣曲作品第2号）起，就在他的创作中表现了鲜明的个人特点。然而，不要忘记，贝多芬是用最早的作品号来标完全成熟的作品的。更早的作品是没有作品号的。不过，就是在最早的作品号中，贝多芬的风格已大大地有别于莫扎特的风格了。贝多芬的风格比较严峻，它与民间音乐的联系要近得多。某些生硬粗直和民间的幽默使贝多芬的创作更接近于海顿的创作而不是莫扎特的创作。

贝多芬的奏鸣曲在世界音乐文献中的意义是非常大的。虽然从贝多芬写最末一首奏鸣曲算起，已经过去了一百四十多年，可是他的奏鸣曲继续一如以往地吸引和感动着听众。当然，这不仅仅由于贝多芬卓越的音乐天赋的缘故。贝多芬的创作是极端有思想有感情的。贝多芬吸取了当时最先进的爱好自由的思想，并且最完美地把它们体现在创作中。

奏鸣曲形式的千变万化和丰富多采，对贝多芬来说，从来不是美的游戏。他的每一首奏鸣曲体现在只有它才有的形式中，而

---

① 短小的二乐章的G大调奏鸣曲作品第49号之二的第二乐章（小步舞曲）和二乐章的奏鸣曲作品第54号的第一乐章是例外。

特别要感谢А·Г·鲁巴赫、Е·И·格拉切娃和Ю·М·雅采维奇教授在这一工作中在技术方面给予的巨大帮助。

〔苏〕阿·包·戈登威捷尔

第一奏鸣曲

作品第2号之一

第一乐章

*） 在这首钢琴奏鸣曲中，特别在它的头尾两个乐章，即第一乐章和第四乐章中，贝多芬刚强和独特的个性表现得异常明显。

第一乐章具有简洁紧凑的形式和典型的贝多芬式的有机发展。它的主部主题建立在音型化的和弦音的基础之上。这样的主题的例子在古典派的作品中，特别在贝多芬的作品中是俯拾皆是的（第三交响曲第一乐章，奏鸣曲作品第57号第一乐章，等等）。

主部由一个8小节的乐句组成。它停在属和弦上（半终止）。连接部也是压缩的。它建立在主部素材的基础之上并且导至平行大调（降A大调）的属和弦。第二主题在平行大调上，频繁地使用了降六级音（降F）。它在八分音符进行的背景上陈述出来。本身同样是简明扼要的。它与主部主题相似，这点是很出色的。奏鸣曲作品第2号之一的副部和《热情》奏鸣曲第一乐章中一样，是第一主题的倒影（略有变化）。8小节刚毅坚决的结束部结束了呈示部。

展开部以主副部的素材为基础。属音持续音在古典派作品中通常在展开部的末尾，在这里它并没有立刻导至再现部，而通过一个不长的（6小节）连接段。这连接段又回到主部所特有的四分音符进行上。

再现部与呈示部几乎没有什么差别。主部在呈示部中是P，

而在再现部中是f（强拍上有sf）。结束部主题稍有扩大。

1） 2 应当把这个三连音的节奏弹得十分准确。通常人们歪曲节奏，把三连音变成这样的音型：这是完全不能容许的。

谱例209页①

2） 2 （左手）第二、第三、第四拍上重复的和弦所组成的节奏型应当弹得轻巧，并且最后一个和弦不应当拖延而要和前面两个和弦一样短促地离键。在第三小节中，左手第一个四分音符上是五六和弦。这个和弦不应当与前面三个和弦混成一个节奏型，它应当是某种新的东西。在整个第一乐句中，这是唯一由和弦来表现的强拍。

3） 5 这些倚音必须弹得尖利以符合音乐的急速性质以及贝多芬所写的sf。一般地说，古代大师和古典作曲家的作品中的倚音是在拍子上而不是在拍子前的。可是，不应由此得出结论说，必须把这个倚音变得沉重或加以强调。从旋律上来看，主要的不是倚音而是倚音所依附的那个音。

4） 7 （右手）音型化的和弦和倚音一般，也是在写和弦的地方即拍子上开始。当我们弹由几个音符构成的倚音的时候，应当放掉所有的音。而当演奏音型化的和弦的时候，却正相反，应当按住所有的音。演奏装饰音（颤音除外）和音型化的和弦的速度取决于作品的性质和速度。作品的速度愈平静，装饰音和音型化的和弦就愈要弹得安详，反之，依此类推。

5） 8 我想，这里的延长号约摸等于一个小节。

6） 11 这四小节的基础是安详的圣咏式的陈述，

（谱例209②）

在这个背景上仿佛有几个乐队声部在相互呼应

（谱例 2 1 0①）

等等。这里同样极其重要的是动机的最后一个音符（第四拍）不能和后面的第一拍混在一起，而要像轻盈的结束那样离键。

7） 20 由此起，在伴奏中出现的八分音符进行，在前五小节半内次每拍上低音声部中的重复音降E为基础。在 22 和 24 守，八分音符进行中断了。重要的是在这些地方每拍上上重复的低音的印象不能消失。

8） 33 136 这里贝多芬鸣着两小节f和两小节P。有趣的是他在再现部类似之处高了三小节ff和一小节P。这种反复时前后不一致的情况在贝多芬的作品中是屡见不鲜的。它们并不是偶然的，应当准确地把它们做出来。

9） 41 短短的结束部由此开始。右手的旋律应当弹得很深，手好像陷到键盘中去一样，要“往下”，而左手的和弦则应当[illegible]短促，要“向上”。这种“往下”和“向上”的弹奏感觉在演奏钢琴时具有很大的意义。

10） 47 这个和弦给人以明写出来的延长号的印象。

在演奏贝多芬的作品的时候，应当把没有中间的渐强渐弱的力度变换和有渐强渐弱的力度变换加以区别。贝多芬注意这点到何等程度可以从许许多多的例子中看出来，他甚至在那些显然无法在钢琴上遵照他的指示去做的地方，例如这里，仍然还写 < 或 >，以此表明他的艺术意图。

11） 50 克林德沃尔特给这个C音添上了一个倚音

（谱例 2 1 0②）

12） 55 上述的意见（参阅注释7）同样适用于这里

的低音F和以后的低音G。

13） 62 在最近的一些版本中，这里右手第四拍加添了一个还原号（降D变成了D）；这个还原号在原版和其他的旧版中是没有的。D听起来似乎比降D自然些；但是，没有必要作这样的更正。

14） 67 整个第一乐章的展开部基本上是P。现有的个别记号——sf、<、fp并不改变基本的P的性质。由此起，演奏者面临着相当大的困难：八分音符进行应当连绵不断，高音声部中的连贯的进行：

（谱例210③）

不应破坏绵绵不断的八分音符进行。高低音声部中的sf应当只与与它们所在的声部有关，而不能影响到其他声部的音量和节奏。这这些sf应当弹得很肯定，并且只在贝多芬写着的地方出现。

15） 78 我认为，可以容许这样做：由此开始总的cresc，它引向属音持续音，引到f，接着开始P而且再一次在持续音上开始cresc，以便贝多芬随后写的记号decresc，不从P而从f导至其后的PP。

16） 81 — 82 有一种成见认为，在两个连线音符中，第一个音符应当沉重些。这种观念毫无根据。两种情况都是完全可能的。例如这里，在三对连线音符中，第二对含义比较深长，而贝多芬只在第四次才在第一个连线音符（八度音F）上写了sf并且把它扩大（不再是四分音符而是二分音符了）。

17） 85 演奏古典作品中的颤音的时候，应该不加结束，除非作者自己把结束写出来。不过，应当附带说明，贝多芬把自己乐谱上的一切写得异常仔细，而对装饰音则有时粗心大意：

他经常不给明显的短倚音加线，在颤音中写了结束，而在附近类似之处却不把它写出来，等等。因此，在类似的情况下，颤音的奏法有时不由地引起争论。

18） |101| 在再现部中，主部的性质比在呈示部中更加鲜明和坚决。它整个是f。左手的和弦与呈示部的不同，它们在强拍上给旋律作伴奏，而且在结束的ff以后，不存在那引向延长号的dim。以后的再现部与呈示部比较起来，几乎没有什么重大的差别（参阅注释8）。

19） |140| |142| 在某些版本中，在A音前添了一个倚音：

（谱例210④）

20） |140| 在某些版本中，根据以后类推，在左手第四拍的这个和弦上，加了一个降A：

（谱例211①）

21） |149| 这些弱拍上的sf应当弹得强烈。

第 二 乐 章

钢琴家在演奏慢乐曲的时候，总面临着一个几乎无法克服的困难，而这困难是由钢琴的本性所引起的。钢琴家按下琴键以后，就再也不能影响这个已经发出而且正在逐渐消失的音了。在其他几个声部中存在着音型化的伴奏的条件下，这种声音的消失并不那么明显；而在没有伴奏的进行的条件下，消除旋律线条的"附点节奏"的斗争对钢琴家来说是非常艰巨的。钢琴家的脑海中应当有他所演奏的旋律线条的声音的形象，并且应当想像他

弹出来的音是用嗓音唱出来或用琴弓拉出来的，把这个音与随后的的旋律音连起来。这种想像的对声音的支配权力会帮助钢琴家把旋旋律线条连绵不断地活生生地送到听众的耳中。

本奏鸣曲第二乐章就风格和内容而论，接近于莫扎特的奏鸣曲。这个乐章是用复三部曲式陈述出来的。基本主题采取了二部曲式，以主调上完满的完全终止结束。然后是不长的中段（在d小调上），按其性质已经是典型的贝多芬音乐了；它在属调（C大调）上以完满的完全终止结束。再现段变奏地重复着第一主题，并且以中段的素材构成的尾声告终。

1） [1] 当我们弹这样的迴音（特别在速度慢的作品中）的时候，不应当把上助音（这里是降B）放在相对的强拍上，例如这样：

（谱例211页②）

在目前的情况下，假如前面的降B音在相对的弹拍上，那么后面紧接着助音C出现的降B会显得极其软弱了。

由于装饰音的弹奏，应当指出一个极其重要的乐句处理原则：单位时间内的音符愈多，每个音符就愈应当弹得轻（不用说，假若作者或演奏者不打算加强它们）。譬如说，假若在两个八分音符以后，在下一拍上出现了8个卅二分音符，而演奏者把每个卅二分音符弹得像前一拍上两个八分音符那样响，那么听众必定会得到一种印象，觉得演奏者弹得太强了。

2） [3] 这里必须准确地弹出高音声部中的十六分休止符来，同时把其余的声部保留到底。这时很重要的是高音声部的节奏进行要使人得到均匀的八分音符进行的印象。

3） [8]（左手）这两个F音在原版中是不相连的。

4） [9] 应当把低音C弹得很丰满，使它响彻全小节（后面两小节也要这样）。十六分音符进行应当弹得轻盈和流利，不要用过多的踏板把它们弄得模糊了。延长的低音在这里起着踏板的作用。过多的踏板还会对高音声部产生不良的影响，因为高音声部几乎全是级进。

5） [9] 在弹这种迴音的时候，应当防止在它结束以后强调那个重又出现的基本音。基本音（F）转入后面的旋律音（A）不应给人一个它奏了不止一次的印象；其次的那些迴音也应当如此。我所建议的迴音奏法 会有助于这点。

6） [11] 有些编者（列柏特）还擅自给迴音上的♭B音加上了还原号。

（谱例211页③）

7） [13] 这里把二分音符F保留到底也是重要的。

8） [14] 这是许许多多情况之中的一个，说明贝多芬向钢琴提出无法实现的要求——在一个延长音上做渐强。我们只好用加重这个和弦的办法来代替rinf（用普通的但是不强烈的sf来代替rinf）。

9） [17] 这段内必须仔细地练习左手部份。在每组三个三度之间，相对地强的是第二个三度，应当把第三个三度轻柔地放掉。不要在休止时把它按住。与此同时所有的三个三度的音型都应当联合成一个朗诵音调的线条。左右手合奏的时候，不应当使人感到戳键和进行中断。听众应当得到十六分音符连绵不断进行的印象。

10） [18] 参阅注释5。

11） [23] [24] 在克林德沃尔特版中，这个D音（中音音声部）是二分音符。

12） [23] 贝多芬一般总明确地表示，sf什么时候与整个织体有关，什么时候与某一个声部有关。在第一种情况下，他把sf标在两个谱表之间，在第二种情况下（例如在目前的情况下），他把它标在有关的音符的上方。

13） [23] [24] 卅二分音符应当弹得平滑均匀，从容不迫，不要弹成"经过句"，而要弹成连续不断的旋律线条。无论如何不应让踏板把它们弄得模糊了。

14） [27] 这句应当如歌，好像由大提琴奏出来一般。

15） [28] 这个sf不要强烈，演奏者的手要好像深深地陷到和弦中去一般。

16） [29] 在左右手上每两个音符的音型中，第一个音符应当沉重些，而第二个音符要轻巧地离键。左右手这些因素的交错出现对演奏者来说是一个相当大的困难。异常重要的是：这时不要发生任何戳键和进行中断的现象，整个线条听起来要是一个连绵不断的十六分音符三连音的进行。

17） [31] 重要的是低音C响遍全小节。

18） [36] 参阅注释16。

19） [37] 在节奏方面毫无纤错地弹出三个音符对四个音符的进行来是绝对必需的。演奏者在弹本柔板乐章以前，应当预先作一些相应的练习来获得联合这两种节奏的技能。

20） [40] 参阅注释5。

21） [42] 参阅注释6。

22） [45] 这里贝多芬写的不是第一次那样的rinf，

而是 s f。应当注意到他同时把和声也改变了。在贝多芬的乐谱上是没有"偶然的"记号的。

23） [48] [49] 在克林德沃尔特版中。这个G音（右手第一拍）是二分音符。

24） [52] 在某些版本中。这里是这样的：

（谱例212页①）

而在彼得斯版中。这两个大字组的F音之间没有连线：

（谱例212页②）

25） [56] 这地方应当是一个连续不断的线条。以至听不出左右手在轮流演奏。

26） [60] 显然。这里廻音的节奏应当这样弹：

（谱例212页③）

27） [62] 在克林德沃尔特版中。这个和弦中漏了一个低音G。

（谱例212页④）

第 三 乐 章

*） 演奏任何一首作品。尤其是舞曲形式的作品的时候。演奏者应当清楚地感觉到音乐的脉动。我们在开始弹以前。心中就应当对一定的节奏有所准备。感觉到要弹的作品活的脉动；我们心中始终应当有运动。而这个运动感无论在休止或在长音时都不应当中断。

*

1） [弱起拍] 这首小步舞曲的性质接近于古典交响曲的小

步舞曲；应当采用这种舞曲所特有的平静从容的速度来演奏它。可是。这里的进行不是以四分音符而是以附点二分音符（整整一小节）为单位的。因此。这首小步舞曲的速度将比莫扎特的《唐·璜》里的小步舞曲（举例说）快些。

准确地弹出所有的奏法极为重要。第一动机里弱起的第三拍要轻柔地离键。而且不应当与下一小节的第一拍连结起来。

2）|8| 这里应当把模仿的中间声部显示出来。

3）|11| |191| |　| 这倚音与它后面的音符通常弹成两个八分音符。

（谱例212页⑤）

例如贝多芬在这里提出了这样的奏法。那就无法理解。为什么他以后有两次（参阅 |22| 和 |23| ）把两个八音符写出来了。贝多芬奏鸣曲原版的编者卡尔·克列勃斯同样也提出。应当把这些倚音弹得短些。贝多芬经常不把明显的短倚音写出来。不过。也可能是传统的奏法。

4）|14| 这次贝多芬把第三拍与第一拍连起来了。一定必须做到这点。贝多芬的乐谱上这样的细致之处从来不是偶然的。

5）|29| 这里的ｓｆ时而在第三拍上。时而在第一拍上。必须准确肯定地把它们做出来。

6）|35| Ｐ应当突然出现。但是应当记住。在它之后还有ＰＰ。

7）|40| 中段的速度与小步舞曲的相同。

8）|40| 这里弱起拍也应当与第一拍分开。

9）|41| 应当避免传统的错误即在第三个八分音符（回到第一个音）上戳键，第一个八分音符应当最重。

10） [47] 应当轻轻地把高音声部里第三个四分音符放掉——要比中间声部的G音放得早些。而G音应当保留到小节末并且毫不间断地转到下一小节的第一拍上。

11） [59] 上面的指法是贝多芬写的。

12） [67] 彼得斯版擅自提出。这里（第六个八分音符）和第一次相同。不同B而是降B音。

第四乐章

*） 贝多芬热情激烈的天性充分地表现在本奏鸣曲的末乐章中。这样的乐篇无论在海顿或莫扎特的创作中都是找不到的。

贝多芬的对比。f和P急剧的变换都应当确实地做到。在他没有标上cresc和dim的地方。决不要用这些记号削弱对比和急剧的力度变换。

这个末乐章的形式是奏鸣曲式快板。主部向属调（C小调）转调并且直接转入副部。后者在 [22] 出现，12小节的乐句之后开始了一个新的如歌的主题（结束部）。它在左手三连音音型的背景上由八度陈述出来。呈示部以简短的。建立在主部动机的基础之上的补充告终。

展开部从平行大调（降A大调）上新的主题开始。呈示部在八分音符三连音进行的背景上陈述出来，而展开部里新的主题则出现在四分音符（重复的和弦）进行的背景上。在新主题的结尾出现了主部的动机（PP——在八分音符三连音音型的背景上）。再现部和呈示部几乎没有什么差别。再现部中。副部和结束部的段落在主调（f小调）上。

*

1）[5] 这里左手部分应当注意声部进行。当降D音转入降B音时。应当把它放掉。而降音声部的G则应当保留到底。

（谱例213①页）

以后也是如此。

（谱例213页②）

对这样的细节必须小心翼翼。

2）[9] 左手这两个四分音符应当弹成断音（像贝多芬所指示的那样）。

3）[10] 在某些版本中。根据再现部类推。C上的颤音仅仅在下一小节内。有些编者擅自给这个颤音和其他颤音加上一个结束。

4）[13] 全末乐章里的八分音符三连音进行都应当是连音。

5）[22] 前面的力度ff一直保持有效。直至后面的P出出现为止。

6）[24] 这里旋律线条在左手每组三连音的第一个音符和和右手每组三连音的第三个音符上。应当避免强调右手重复的降E音。

7）[29] [33] 贝多芬把这些分介八度G写成半连音。再现部里也是如此（那里不是G而是C）。只在再现部的最后一次时才有了连线。假如这个差别不是偶然的笔误。那么我想。应当把半连音的分介八度弹得比其余的稍轻些。而最后一次连音时则相反。分介八度要响些。

8）[34] 通常人们把这个主题（结束部）弹得过份有表

情。其实，假如把它弹得十分纯朴，并且像贝多芬所指示的那样用P，这个旋律才会真正有表情。左手应当很清晰、透亮，并且几乎不用踏板。

9）50 ff应当突然进入，在左手，或许在第一拍上，尤其在再现部类似之处，f在第一拍上出现。

10）60 应当把中段处理得很朴素，丝毫不要改变基本速度。找到这段自然的流畅的速度，你就必定会从中得到整个乐章的正确的基本速度。

11）60 左手上重复的和弦应当弹得轻盈透亮。其中相对最强的是第二个。极重要的一点是不留住而轻轻地放掉第三个和弦（第四拍）。

12）69 我认为，这三个四分音符（降A、C、降E）应当是连音。

13）78 我认为，根据以后的情况类推，这两小节的左手部分应当用连奏。

14）110 114 118 我认为，左手的PP应当当从第一拍开始。

15）112 这整段具有地道的管弦乐的性质。高音声部的句子：

（谱例213页③）

等等听起来应当像弦乐组的背景上新的乐器（譬如说双簧管）的起奏。我认为，应当用连奏来弹它们。

16）121 在这5小节内，贝多芬并非偶然地在高音声部和低音声部分别写上了sf。他以此明确地指出，这些sf与中间部重复的三度和二度无关。

17）139 在再现部中，贝多芬不用p和f的变换而一直用f来陈述第一主题，不用说，这也并非"偶然"。

18）169 173 参阅注释7。

19）178 186 克林德沃尔特在右手声部添了一个八度音。

（谱例214页①）

20）197 贝多芬在奏鸣曲个别乐章的结尾几乎总标上上延长号。这延长号不仅表明奏鸣曲的乐章之间需要暂息，因为贝多芬往往还把它写在末乐章的结尾。我认为，这些延长号的用意要深得多。贝多芬的时间感以及由此而产生的对时流和时间关系的感觉是异常强烈的。他十分具体地感到贯穿在作品内部中的和作品在其间进行的脉动。这脉动的开始和结束仿佛与作品的开始始和结束不相符合，脉动作为这部作品的时间规律，早在作品开始以前就产生了，并且一直继续到作品结束以后，最末的延长号是指明这个超出音响织体范围的时流的感觉的。

第二奏鸣曲
作品第2号之二

*） A大调奏鸣曲作品第2号之二的性质与第一奏鸣曲大不相同。除第二乐章以外，整个奏鸣曲里没有戏剧性的因素。

在这首明朗、欢快、活泼的奏鸣曲里，特别在它的末乐章，独特的钢琴写法因素要比第一奏鸣曲多得多，同时这首奏鸣曲的性质和风格要比第一奏鸣曲更接近于古典交响曲。

第 一 乐 章

**） 本奏鸣曲第一乐章是奏鸣曲式快板。

在主副部之间的连接段落里，初次出现了十六分音符三连音的音阶式进行，它们在第一乐章里起着很大的作用。

副部段落就主题讲是多种多样的。它在小属调（e小调）上开始，在许多相当远距离的离调以后，它停在e小调减三和弦的六和弦上（升f－a－升d）。在这个停顿以后，响亮的副部结尾便（在E大调上）开始了：ff，E大调三和弦分解八度的琶音上下驰驰，与sf的和弦（二分音符）交替出现。以后连接段落音阶式进行的素材首先得到发展，接着在中间声部安详的八分音符连音的音阶式进行背景上出现了流畅的二分音符进行。最后的6小节是"明写出来的渐慢"（两小节八分音符断音，接着三次一小节和弦，最后一小节休止），不应当再加上ritard。

展开部在C大调上开始。它的第一个段落建立在主部素材基础之上。这个段落在多次离调以后，结束在有F大调属和弦性质

的C大调三和弦上。延长号之后（在F大调上）开始了一个新的、对位性很强的段落，它的d小调和a小调离调以后，导至主调属音持续音。短短的经过段落以渐静的（calando）和弦和延长号结束，引向再现部。

再现部与呈示部相差无几。

*

1）弱起拍 在第一动机里，三个八度内重叠的两个音是断音，可是其中第一个音是八分音符，而第二个音是四分音符；所以第二个音始终应该弹得长些。

2）8 这个三连音音型在本奏鸣曲第一乐章（特别在展开部）中起着重要的作用。应该把它弹得很清晰，节奏要绝对准确，以免把它变成节奏不稳的倚音。

3）8 主导旋律线条是：

（谱例214页②）

4）20 到目前为止，除了 9 第一拍上相当强的sf（fp）以外，整个主部是P。

5）22 主导旋律线是：

（谱例214页③）

6）28 在某些最近的版本里，这两个音是八分音符：

（谱例215页①）

7）32 这些音阶式的三连音音型自下而上应该连成一片，其间不应该戳键或加重某些音符。最后5个十六分音符三连音和其后的四个八分音符为了方便起见可以让右手来弹，然而不能叫人觉察出来。

8）42 这个P应该突然出现，不要有预示的dim。

9）|42| 从这里起，一切都要十分连贯,P，不要有丝毫表情变化。

10）|48| 在这些同音乐节里，主要的音是左手第一个音（A,其次是G），第三次线条来到左手的C音上，贝多芬写的fp就是指这个音的。右手在这以后仿佛稍稍增强到高潮的D音。

11）|58|（艰难的）左手伴奏要仔细地去练习。每两小节往上升一音级，每次都在第一拍上，这第一拍与右手旋律里的sf（第二拍）相对立，因此每次都必须稍稍加以强调。从第六次（|68| 三度C—降E）开始，每一小节按半音往上升。这里也必须强调左手第一拍。

12）|60| 第二主题里第二拍上的sf应该十分肯定。这好像是新乐器的起奏与旋律声部"重叠"在一起。

13）|70| 在这个上升的过程中，贝多芬除了sf以外没没有写什么别的表情记号。我想，这里很自然要做一个总的cresc。

14）|72| 在许多版本里，这里的迴音根据再现部类推是升C音。

15）|74| 在许多版本里，这里的迴音根据再现部类推是升D音。

16）|76| 这里是这样回到（卅二分音符的）第一动机，小二度的进行（E—升D）与 五度的进行（C—升F）相对答，ff及p（和pp）交替出现。

17）|84| 谱上的指法是贝多芬写的（两小节以后也是如此）。

用贝多芬的指法来弹这个经过句未必合适。从第二组十六

分音符三连音开始，这些分解八度的第一个音一般都用左手来弹，

（谱例2 1 5页②）

这样就方便得多。有趣的是李斯特编订的贝多芬奏鸣曲版本中无条件地保留了贝多芬的指法。

18） 86 90 这两个s f和弦应该保持到底，可是不要把它们连起来。

19） 88 这里和注释1 7相同。

（谱例2 1 5页③）

20） 92 这次贝多芬自己把经过句分给两手来弹。

21） 102 这两个低音（A和B）也应该保持到底，可是不要把它们连起来。

22） 104 这个E（右手高声部里的二分音符）在那些贝多芬在世时出版的版本里是没有的。最近的一些版本根据再现部类推（那里是A音），增添了这个音符。这样做未必需要。

23）104 这8小节应该弹得十分连贯，毫无表情变化。从第5小节起，P与P P之间的区别应当十分明显。

24） 112 在某些版本里，这强拍上的八分音符E音和前面的E音之间有连线，在保罗·杜卡编的法国版本里，低音E在前面8小节内是每四小节一个连线。后四小节一直连接到 112 的第一个八分音符上。（谱例2 1 5页④）

25） 112 最后的P P要弹得好像是拨奏一般。

26） 125 （展开部开始前的）这个反复记号（ ） 在某些最近的版本里是没有的。

27） 134 在后面的段落里，每当第一主题出现在低音声部时贝多芬总写上f f。我想，回答的短句（跨越右手的左

手）应该是menof。

28） 140 在某些版本里，这里是：

（谱例215页⑤）

29） 142 在所有的老版本中这小节和后面两小节就是这样的。在某些最近的版本里，这里和前面两小节一样，不是G音而是降E音。

30） 164 我想，延长号约摸等于一小节。

31） 164 主导旋律线条是：

（谱例215页⑥）

32） 168 在许多最近的版本里，这里是八分音符：

（谱例216页①）

33） 172 好像拨奏一般。

34） 173 主导旋律线条是

（谱例216页②）

35） 183 好像拨奏一般。

36） 184 这里和所有类似之处都可以想象为：

（谱例216页③）

37） 193 198 203 在这三个八分音符里，应该防止加重第三个音。应该稍微强调第一个八分音符。

38） 206 第二拍后半拍上所有的sf以及后面（左手上）第一拍后半拍上所有的sf都应该弹得强烈。

39） 207 某些最近的版本擅自把这小节改成这样：

（谱例216页④）

40） 221 222 应当稍稍延长这个四分音符。

41） 228 我认为，延长号大约相当于两小节。第一

小节继续calando，而第二小节则a tempo。

42） 240 在许多最近的版本里，这里是八分音符：

（谱例216页⑤）

43） 245 低音E要保持到底；后面的D音也是如此。

44） 307 通常把这里弹得和呈示部一样左右手交替。

（谱例216页⑥）

谱上的指法是贝多芬写的。

45） 311 这里也是如此。

（谱例216页⑦）

46） 327 在保罗·杜卡编的版本里，这些低音A每两两小节是连在一起。

（谱例216页⑧）

第二乐章

*） 我认为，"热情"（appassionato）这个标记不应该影响本广板乐章的壮重、严肃、毫无rubato的节奏，它完全通过演奏的力度——突然的sf、ff和pp的急剧变化等等表现出来。

本广板乐章的形式是回旋曲。基本主题采用了二部曲式。在主调（D大调）上的完满的完全终止以后，（在f小调上）出现了一个新的插部，它以D大调属和弦上的停顿而结束，接着基本主题又重复了一次。继这个三部曲式段落的是展开部性质的插部，它导至d小调上（ff）悲剧性的，响亮的第一主题的陈述，后者以不长的属音持续音结束。以第一主题素材构成的尾声结束了

整个乐章。

*

1）[6] 这里所有的声部都必须十分连贯。

2）[7] 必须感到升C音是迴音里最主要的音；重要的是让听众听到基本的旋律进行：升C—E—D，而不感到在升C音和E音之间有中间的D音。所有类似之处都是如此。

3）[9] [10] [11] 基本旋律依次在高音声部、低音声部和再次在高音声部中出现。

4）[15] 我以为，由此起一直到f进来为止，以后从f转向ff为止，做cresc是很自然的事。

5）[15] 这些sf都应该十分肯定，但是不要牵连低音声部。

6）[22] 在克林德沃尔特的版本里，这里是这样的：

（谱例216页⑨）

7）[23] （左手）好像是大提琴独奏。

8）[26] 伴奏的重复的八分音符必须弹得轻柔，手指不要失去对键盘的触觉。

9）[29] 在某些版本里，（右手的）升D音仅仅在这小节的第二拍上出现。

10）[31] 在某些版本里，这里的低音只是八度A音，不是和弦。

（谱例217页①）

这个和弦里的升C音和E音在第二拍上应该离键，只留下八度A。

11）[40] 参阅注释3（声部出现的次序是倒的）。

12）[44] 这个P应该在cresc以后突然出现。

13） 49 由于本广板乐章里所有其他的颤音都有结束，这里最后也可以这样弹：

（谱例217页②）

14） 50 51 52 这里必须明显地弹出各声部里的模仿。

15） 53 我认为，这个sf仅仅与次中音声部的G音有关。

16） 54 55 56 这里也必须弹出模仿来。

17） 58 在这个ff以前不能有预示的cresc。这个地方应该有严峻、壮重的悲剧气氛——molto sostenuto，速度丝毫不能加快。

18） 64 升G音上的sf每次都要十分肯定，但是不要强烈。

19） 68 这个主题的陈述是很难演奏的。必须把作者写在各声部里的各种奏法确切弹出来。高音声部和次中音声部要把所有的音符保持到底，低音声部继续和前面一样拨奏，而中音声部的奏法要准确地按照贝多芬的指示来弹：第一个音是短的，其他三个音要连奏，而最后一个音每次都要比高声部和次中音声部的延长音早离键。

20） 74 不要留住第四个十六分音符！

21） 76 77 78 不要把这些和弦留住，而要轻轻把它们放掉。

第 三 乐 章

*） 这首谐谑曲织体虽然剔透轻盈，可是其中却包含着贝多芬所特有的力度对比。在演奏的时候不应该削弱这些力度对比。

1） [1] 前三小节的强拍（四分音符）E、a、a，要与随后的a、a，升g连成一个句子。所有类似的地方都应如此。第一拍和第二拍上的四分音符应该在后面一拍开始以前就轻盈地离键。

2） [25] 应该这样来理解这里：

（谱例217页③）

3） [31] 在这个休止的小节中，rallentando还继续着。我以为，下一小节里的a tempo不是在第三拍上；而是在第一拍上开始。

4） [43] 节奏在压缩；这些和弦的节拍好像是2／4拍。

5） [44] 从谐谑曲到三声中部不要间断（三声中部以后也是如此）。三声中部的速度与谐谑曲的速度相同。

6） [44] （三声中部开始时的）P是我加的。贝多芬写在后面的cresc在三小节后引向f。

7） [46] （右手上）主要的声部仍然是低音声部；sf是指升G音的。在高音声部里是模仿。后面也是如此。

8） [62] 从这里起，就像贝多芬所指示的那样，sf仅仅与高音声部和低音声部有关。

第 四 乐 章

*) 这首迴旋曲是本奏鸣曲里最"钢琴化"的乐章。它的风格清徹、俊雅，在精雕细琢方面，它比贝多芬大多数其他钢琴作品更接近于莫扎特的精致风格。然而，迴旋曲的中段（a小调）的性质却截然相反：其中可以听到管弦乐的音响；它的性质刚毅英勇；风格犀利，有些严厉。

其形式是迴旋奏鸣曲。

1） [1] 整个"呈示部"的基本力度是P和PP。其中出现的sf不应该破坏总的音量，所以它们不应该太尖利或太强烈。

2） [1] 在第一主题里，所有这些多次重复的琶音式（而在再现部里是音阶式）飞掠而上的经过句都应该轻盈、优雅，上去的时候不要cresc，不要加重高音，尤其不要加重经过句中间的音。左右手交替奏这些音型的时候，不能叫人发觉出来。

3） [2] 应该用滑行的动作来弹这些跳跃给听众造成一个连奏的印象。在跳跃以后贝多芬每次在第一拍的后半拍上写一个十六分音符和一个十六分休止符；必须立即把它放掉，不要和随后的升G连成一个动机。同时，必须防止节奏不准的现象；这两个音符（八分音符和十六分音符）在节奏上听起来应该是两个八分音符。

4） [4] 短倚音不管弹得怎样快，都应该在它们所依附的那个音的拍子上。

5） [8] 这里所有的模仿声部（从第三拍后半拍起）都应该很清楚。应该忠实地出现。

6） [9] sf只管低音E。

7） [1 1] 这里的sf管所有的声部。

8） [1 2] 虽然这里有PP这个记号，可是低音部因为结束模仿的线条，所以应该明显地使之突出。

9） [1 6] 这个插部（从后半小节起）应该非常轻巧透亮，可能不要太连贯，几乎不用踏板（可以用左踏板），并且毫无力度变化。时而出现的四分音符必须准确保持到底，可是不要加以强调。

10） [2 4] 我认为，这三个三度应该是断音。

11） [2 6] 第二主题也是P，然而旋律声部应当如歌。左手带有越过八度跳跃的难度较大的伴奏（这种手法在海顿和莫扎特的作品中几乎看不到），应该很均匀、轻巧，同时又很清晰。演奏者必须预先认真地去练习这段伴奏。

12） [2 8] 贝多芬用sf来强调的第二拍说明，新的句子从这里开始，而第一拍是结束前句的；两小节以后也是如此。

13） [3 1] 在彼得斯版本里，这个波音（第一拍上）被遗漏了。

14） [3 2] 新的句子也是从这个分音（第一拍的后半拍）开始的。

15） [3 2] [3 4] 许多最近的版本通常没有足够的根据就把这个迴音放在第三拍和第四拍之间。

16） [3 3] 这三个音（右手升B，升D，升C）好像是过渡；下一句从切分的八度升C开始（这个八度又是“过渡”的第三个音）。

17） [3 5] [3 7] （右手的）八度升G—A又是过渡性的；句子从切分音A开始。

18） 36 在彼得斯版本里，这个A音是一个八度。

（谱例218页①）

19） 39 这些圆点表明，它们所标出来的音符听起来应该是八分音符的断音。

20） 56 很难肯定地说，是否需要在这5个八分音符的三连音上做渐强，或者说ff应该突然出现。我宁取后者。

21） 57 在贝多芬以前的大师们的作品里，通常把这种与其他声部里八分音符三连音相对的 节奏——附点八分音符和十六分音符（见本小节第四拍），弹成八分音符三连音。在这里，这种弹法是绝对不能容许的：十六分音符应该弹得准确和锐利。

22） 57 sf与高音声部有关；和弦中最重的一个是在第一拍上。

23） 60 这三个sf管所有的声部。

24） 61 参阅注释22（两个声部的位置对换了）。

25） 81 这个插部极其连贯，始终是PP，毫无表情变化。

26） 88 这些sf相当强烈，可是在PP的范围内。

27） 89 这个ff和后面（四小节后）的PP都应该突然加入进来。

28） 93 以下（一直到再现部为止）全是PP；所有的sf都要肯定，但是不得超出PP的性质范围。

29） 101 再现部和呈示部一样是P。

30） 128 彼得斯版本根据第一次类推把这里改成这样：

（谱例218页②）

贝多芬写升D音而不写　　显然是由于当时钢琴上没有小字三组组的升F，虽然如此，可是看来没有更改的必要。

31）[132] 最近的一些版本擅自把这个回音放在第三拍拍和第四拍之间。

32）[138] 第二个十六分音符应该轻巧地离键。

33）[145] sf仅仅在高音声部里；下一小节里的 <　> 既在高音声部又在伴奏里（伴奏有助于弹出这个力度变化来，事实上，在钢琴上光靠高音声部 <　> 是不可能做出来的）。

34）[149] 尾声从这里开始。虽然这里写着mf和f，可是性质依然是透亮和轻巧的。

35）[149] 这里重要的是感到有两个线条：第一动机的相互呼应（低音声部和高音声部）以及源源不断、轻柔、重复的八分音符进行。同时，左右手的交替弹奏不能让人发觉出来。

36）[156] 克林德沃尔特擅自在左手第一拍的E音上加添了一个A音：

（谱例218页③）

37）[160] 这两小节引向下一插部刚毅有力的性质。

38）[170] sf指B音而言；接着P突然出现。

39）[171] decsesc引向pp。

40）[174] 从这里起一直是pp。

41）[183] 应该准确地把这个很难的奏法弹出来。

42）[185] 引向f的cresc以及di■应该做得很明显。

43）[187] 最后两小节要弹得如歌（不要渐慢）。

第 三 奏 鸣 曲

作品第2号之三

*） 贝多芬的多才多艺不仅表现于他的创作的音乐内容和思想内容的丰富多采，而且还表现于风格的多样化。贝多芬在自己的钢琴作品中不仅创造了鲜明独特的风格，而且正预示了许多在他之后的大作曲家的风格。我们可以举出许多例子来证实这种说法。奏鸣曲作品第106号的柔板乐章预示了肖邦纤秀婉丽的作品（与《船歌》的时期）。这首奏鸣曲的谐谑曲是舒曼典型的乐曲。奏鸣曲作品第79号第二乐章很像门德尔松的《无言歌》。奏鸣曲作品第101号第一乐章是理想化了的门德尔松的作品，等等。在贝多芬的作品里还可以听到李斯特式的音响（譬如说，在奏鸣曲作品第106号第一乐章里）。贝多芬往往还预先采用了更后期的作曲家——印象派作曲家，甚至普罗科菲耶夫的手法。

贝多芬提高了某些他同时代的或在他在世时开始了创作活动的作曲家的风格，譬如说提高那由洪美尔开始而被车尔尼、卡尔克勃伦涅尔、赫尔兹等人继承下来的技巧华丽的风格，等等。G大调奏鸣曲作曲作品第31号之一的柔板乐章就是这种风格的一个很好的典范。

看来，贝多芬在这首奏鸣曲里有意地采用了许多克列门蒂的技术手法（双音、短琶音组成的经过句，等等）。除了柔板乐章以外，这首奏鸣曲的钢琴写法是很有技巧性的：技巧性的华采部被引入了音乐的进行（这种手法在贝多芬奏鸣曲中是少见的）。这里常常有许多八度、和弦、六和弦（末乐章），它们要求演奏者掌握很高的技术。

奏鸣曲总的性质是朝气勃勃的，刚毅的，稍微有些严峻，几乎没有抒情成份。虽然有大量的钢琴“经过句”存在，但是音乐基本上还是管弦乐的风格。

第　一　乐　章

*） 本奏鸣曲第一乐章是奏鸣曲式快板。在主部压缩的陈述（12小节）以后，开始了克列门蒂风格的连接段落——由短琶音和分解八度组成的十六分音符经过句。这个段落以属音上的停顿结束，接着在g小调上，在八分音符进行的背景上出现了经过性的主题。这个经过性的主题在一系列离调以后来到a小调上。音乐在a小调上精神奕奕、刚强有力，出现了十六分音符的进行，它们和强烈的sf和弦交替着。这个短短的段落在D大调（从属音）上结束，接着典型的如歌的副主题在G大调上开始，它由平静的八分音符进行陈述出来。向下属音（C大调）的离调打断了这个主题，又是主调了！连接部的素材（克列门蒂式的经过句）重新出现。音乐具有了穿插进来的华采部性质，在G大调上以完满的完全终止结束。在终止以后是简短的包含着新主题素材（带颤音的短动机）的结束部。

展开部从结束部的带颤音的动机开始，随后十六分音符经过句（“分解”琶音）又出现了，它们在转调的（两小节）长和弦的背景上陈述出来，这些长和弦导至D大调。在D大调上是“假再现部”，它实际上是华采部性质的段落，在属音持续音以后才引向真正的再现部。

再现部的陈述类似呈示部。在再现部里，结束部被突然向降

A大调的离调打断。这里穿插了一个钢琴协奏曲华采部类型的华采部。它导至主部主题的再现。尾声（也是华采部式的）就从主部主题开始。

演奏这第一乐章的时候精神应该十分集中，节奏要肯定，情绪要饱满，也许还要严峻些。

*

1）[1] 可以用各种指法来弹第三拍上的这几个三度。我认为我所推荐的指法（第三拍上是 $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{1}$，第四拍上是 $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{1}$）是最适用的。

2）[2] 和弦要弹得短促和轻巧（丝毫不要压键），第一个和弦要比第二个和弦稍强些。所有类似的地方都是如此。

3）[3] 左手上遇到了十度（G－B）。这大概是钢琴作品里首次出现的十度（分解十度在贝多芬的A大调第二奏鸣曲里有）。在贝多芬以前，作曲家们在钢琴上（单手部分中）是不用十度音程的。

4）[5] 虽然前面的力度也是P，可是贝多芬在这里又写上P了。好像换了一个乐器在演奏一般。

5）[5] （左手）这个延长的G音应该像管乐器吹奏出来的一般。

6）[5] [9] （右手第四拍上）断音在其他延长声部的背景上应该弹得十分清晰。

7）[7] 在某些最近的版本里，这里是：

（谱例219页①）

8）[9] 这里在左手C音上的sf以后，第二拍上的sf只管八度的G音，好像两支园号的起奏。

9 [11] 右手的和弦应该相当短促地离键，而左手应该把切分音按到底（不过仍然是半连奏）；s f 正如贝多芬所写的，不应该像人们通常所做的那样在每一个低音上。

10） [13] 下一段f f 应该像乐队的全奏。通常演奏这段的时候，每半小节就加一个重音，这样就使音乐线条支离破碎。应该四小节只加一个重音。前两小节两次都应该用一个踏板来弹。后两小节两次都应该poco marcato，可是不要太强。

11） [20] 这个s f 必须弹得很肯定，它只管低音声部。

12） [21] 从这里起，音响必须清彻些。贝多芬并没有写上这样的记号，然而音乐的陈述本身要求这样做。除此以外，贝多芬写在四小节后的f f 间接地说明了这点。那里好像又回到原先的f f 的音响了。

13） [21] [23] 左手最初的（从第二个十六分音符开始的）旋律音型面对着和声音型，两次都应该稍微加以强调。

14） [27] 过渡的主题从这里开始。这个新主题听起来要透亮。许多演奏者常常把伴奏里一个一个的八分音符留住，并且用了浓厚的踏板，必须避免这些通病。在下一小节里，必须避免在旋律里的二分音符升C上戳键，它应该是句子柔和的结束（6小节以后的升G音也是如此）。

在第5小节里，高音声部中最初两个音符（D－C）是前面乐段的柔和的结束。C音（切分音）同时又是新句子的开始。在C音上好像有一个新的乐器加入进来（重叠在一起）。6小节以后在A音和G音上情况相同。

15） [39] 从这里起，音乐的性质急剧地改变了，急速的十六分音符的进行、强烈的s f，这一切把前面一段的印象一

扫而光，并且引向第二主题本身，这个主题安静的进行由于对比的原故，听起来十分清新。

16） 39 在左手，f从第一拍开始，而在右手，f却从第二拍开始。高音声部里第一拍上小字三组的C音是前面一段（P）的结束音。

17） 43 低音声部里第四拍（D）上的这些sf，强调了低音D和高音声部升C音之间强烈的不协和（可是sf只在D音上）。

18） 45 这些迴音的弹法叫人怀疑。通常是这样弹的：

（谱例220页①）

按符号应该这样弹：

（谱例220页②）

或是这样弹：

（谱例220页③）

但是，我认为这样弹是矫揉造作的。

19） 47 在有些版本里，根据再现部

（谱例220页④）

20） 47 八分音符是这个主题的基本进行。可是，旋律线条却和八分音符的进行不相吻合。应该想像这样两个模仿声部：

（谱例220页⑤）

21） 51 从这里起，好像是高音声部里的华采部。

22） 55 参阅注释20。

23） 59 这个渐强引向后面的f。贝多芬在再现部里类似地方标上了rinf。

24） 59 （颤音的）简易弹法是：

（谱例220页⑥）

25） 61 贝多芬在陈述了第二主题以后又回到呈示部开始的段落（连接段落），可是这次他写的不是ff，而是f了。贝多芬每两小节就重复一次这个f的记号，这间接地证实了我所说的关于现这里只需要一个重音的意见（在这里是两小节一个重音）。

26） 67 这些同一个音（D）上的sf应该很响亮，几乎令人感到厌烦。

27） 69 必须准确地按照贝多芬的指示去做。左手沉重（tenuto）地弹切分的八度，而右手要短促。

28） 73 必须显明地强调这些低音声部的八度进行。这里的ff好像是sf的最高级。

29） 78 颤音的两个结束音（十六分音符）的节奏应该异常准确，要做到这点是极端困难的。人们通常把它们放到颤音的随便怎样快的音型中去，这是绝对不能容许的。

30） 78 这个地方应该仿佛弦乐组的齐奏与木管组柔和的和弦的交替。应该把P、PP和f等记号表现得很清晰。

31） 83 在某些版本里，这里第二个颤音开始前的倚音是升F。

32） 85 这个ff应该像乐队的全奏一般。

33） 98 在这段里，左手的和弦组成了主导线条。贝多芬给每一个和弦标上了sf。通常人们使这里的右手声部具有主要的意义，并且往往加重每一拍，这样就模糊了延长的和弦的那种庄重严肃的性质。

34） 108 这里，与calando同时，很自然可以做dim到下一小节的PP。贝多芬间接地指出了这点。最后一个和弦并没有像其他的和弦那样标上了sf。

35） 110 这个D大调给人以假再现部的印象。从这里起好像是华采部，它引向属音持续音，随后才是真正的再现部。

36） 114 左手这两个四分音符要弹得短促。

37） 116 我认为，在这些段落里，贝多芬在某些四分分音符上把断音记号遗漏了。我想，这里所有的切分二分音符都必须保持到底，而所有的四分音符都必须弹得短促；sf就像贝多芬所写的那样，只管切分的八度进行。要确切地执行贝多芬的指示是一件不容易的事。

38） 128 应该把这四个sf弹得很响亮，像乐队的全奏。在李斯特所编的版本里，这些sf不知何故却写在强拍上。

39） 133 在某些版本里，这里是这样的：

（谱例221页①）

40） 136 ff突然进来，后面的P（再现部）也是如此。在P出现以前必须做一个稍微明显的句逗。

41） 145 在某些版本里，（左手）这两个G音（二分音符G和第四拍的四分音符G）之间没有连线。

42） 146 参阅注释7。

43） 148 在这段里，把切分八度弹得沉重（半连音），而把另一手上的八度弹得短促也是异常重要的。

44） 156 有关呈示部的一切意见完全适用于再现部。

45） 180 参阅注释18。

46） 219 从降A大调起，好像是华采部，它一直继

续到主部的再现，尾声就从那里开始。

47） 219 这个段落近似是开部开始处从降E大调属和弦起的段落。这里的基础也是缓慢的延长的和弦，起初它们每四小节往上移动一次，以后每两小节，最后每一小节移动一次。这次贝多芬不再使用急速的十六分音符进行和ff这个力度记号了，而采用了安详的八分音符进行和这样的力度变化。前四小节（紧接着ff）是P，而从第5小节开始是PP。随着最后四小节里csesc的出现，出现了八分音符三连音的进行。

48） 224 在某些版本里，这个（左手倒数第三个八分音符）C音是附点四分音符。

49） 226 在某些版本里，这个（左手倒数第三个八分音符）E音是附点四分音符。

50） 228 在某些版本里，这个（左手倒数第三个八分音符）升F音是附点四分音符。

51） 233 以下写着senza tempo 的华采部整个是P和轻巧的。

52） 234 尾声由此起。

53） 238 必须稍微加重右手（第二拍）这个切分音。因为左手sf八度每次与它对答，二者组成了不协和的七度音程。

54） 242 左右手上的这些sf应该强烈。左手要沉重、tenuto，而右手要锐利、断奏。

55） 244 这两小节是断音。圆点意味着重音，好像是四分音符断音。

56） 246 这7小节的节奏应该绝对准确，不能放慢或加快。力度变化也应该确切地做到。

57） 253 参阅注释32。

58） 256 在许多最近的版本里，这里变成这样了：

（谱例221页②）

这样未必可行。

59） 258 在某些版本里，这个和弦去掉了E音。

（谱例221页③）

第 二 乐 章

*） 这个柔板乐章的风格与贝多芬四重奏的慢乐章相似。贝多芬所写的连线（特别在他的早期钢琴作品里），与弦乐器的弓法有许多共同之处。在这个柔板乐章里，我们特别清楚地感觉到这点。踏板应该用得透亮和绝对乾净。

在音乐停顿（长音、休止符）的时候，演奏者的心里必须感到音乐还在继续进行着，不仅要感到旋律线条，而且还要感到整个进行连绵不断的线条。演奏者必须经常培养自己具有这种活的时间线条的感觉。没有这个感觉就不会有宽广的朗诵的气息，而宽广的气息是把这样的柔板乐章弹得富有艺术性所必需的前提。

柔板乐章的结构（仿佛没有展开部的奏鸣曲）是这样的：在主部压缩的陈述（E大调）以后，副部主题（就广义上讲）在e小调上出现，（副部的基本核心在G大调上），它的背景是卅二分音符的进行。在E大调属和弦上的停顿之后，主部重新出现，在它的结尾处，第一动机响亮地（ff）在C大调（降六级音）插入，它占了两小节。在这两小节以后，压缩的副部主题（起初在C大调上）在E大调上出现。其后是由主部的素材构成的尾声。

1）[2] 某些版本把这里"修改"了一下，把升D音改成升升F音：

（谱例222页①）

2）[6] 钢琴演奏者在弹这类切分的动机的时候，不可能像唱的、拉的或吹的人那样稍微加重声音来强调强拍；因此，当钢琴鱼贯地奏出一连串切分动机时（例如在舒曼的乐曲里这种情况屡见不鲜），听众就失去了切分音的感觉。但是，我们可以靠踏板来造成加重强拍的幻觉。我们踩下了踏板以后，就把钢琴上所有的琴弦都抬起来，因此，这些抬起来的琴弦就相应地发出了泛音，于是声音就变得丰富起来了。 在这种情况下，准确地在强拍上踩踏板是最适宜的踏板用法。

3）[8] 这里主要的声部（模仿）在左手上。

4）[9] 必须在其他声部开始以前把（右手）这些十六分音符轻轻地放掉。

5）[10] 需要用滑行的动作把（右手的）升F与升C音连结起来，而这点由于右手和弦的缘故，做起来是相当困难的。

6）[11] 在下一段（e小调）里，右手的华采音型每次都缺少第一个卅二分音符，所以应该稍微加强那在第5个卅二分音符的"助音"（C，等等）。

在休止符以前，始终应该把右手轻轻地放掉，但是，不能破坏连贯的进行，这进行之所以能连贯是由于左手恰好在右手休止的时候弹八度。左手的八度进行是主导声部，这些八度应该富有表情和连绵不断。

7）[13] 这里，当低音声部停止的时候，左手跨越右手奏出了一个新的、安详的、表情丰富的、十六分音符的声部。

在这个地方不应该听见中断或衔接的声音，好像演奏者长了三只手，而不是两只手。

8） 19 从这里起，高音声部成为主导声部。低音进行已经不再具有旋律意义。不应该形式地、机械地加重每个切分音地去弹这个声部。前两个音仿佛由一个乐器演奏，而后两个音仿佛由另一个乐器演奏。前者应该弹得意义深长些，而后者要柔和些，好像是一问一答。然而，所有的音符必须一起组成一个完整的结构，而不是支离破碎的线条。

9） 24 （在左手跨过右手的声部上）sf代替了重音可能这点说明要cresc到后面的ff。

10） 26 在某些版本里，这里是这样的：

（谱例222页②）

而在另一些版本里，却是这样的：

（谱例222页③）

这些改变完全是多余的。

11） 26 这三小节的段落中，悲剧性的、突然的ff的低音八度进行与柔和的、悲伤的、对答式的高音声部之间形成的鲜明对比是贝多芬作品的典型特点。

12） 35 （左手第一拍上）这个E音和下一小节的低音八度升A都不应该是旋律声部的继续，而应该是新的声部。

13） 37 从这里起，贝多芬不再在切分音上写重音记号了，我认为，它们是不言而喻的。

14） 44 参阅注释1。

15） 52 参阅注释5。

1 16） 53 这次主题在C大调上的出现不应该像四重奏、

而应该像乐队的全奏。

17） 55 贝多芬在这里写上了从未有过的新的力度变化（sf、p、pp），应该如实地把它们弹出来。

18） 59 以下都是pp。

19） 61 64 有意思的是，贝多芬在这里的切分音上也没有标上重音记号，可是在这个C音（第二组切分音音型）上他却每次都写上sf。

20） 65 在某些版本里，这里是：

（谱例222页④）

而在另一些版本里，却又是：

（谱例222页⑤）

（无论如何不是这样，因为高音部里的E音只在后面一小节中再现）。

21） 67 尾声从这里开始，它是第一主题的自由变奏。必须十分仔细地把所有的奏法、断音点、休止符和力度变化弹出来。

22） 70 必须把这里的六十四分音符与其后的八分音符连起来。

23） 71 ff要来得突然。

24） 74 这小节的主要声部在左手。

25） 79 这些不一般的sf要弹得肯定。

26） 81 不要削弱f和sf、pp的对比！

27） 81 要朴素，不要ritenuto。

第 三 乐 章

1） 这首谐谑曲不应该弹得太快。然而，进行是以整整一小节为单位的。

谐谑曲纯粹是管弦乐的性质。

2） 不完全小节 这由三个八分音符组成的音型的节奏必须十分准确。人们通常把它弹成八分音符的三连音。

3） 不完全小节 在第一动机中，不应该像人们通常所做的那样在每一小节上加重音。这个动机仿佛由不同的乐器挨次奏出，在第一小节的第一拍上它只有一个小重音。

4） 3 （右手）四个上行的附点二分音符组成的线条应该poco marcato， 而后面四个和弦（四分音符）却要轻巧，不要重音。

5） 11 前面的动机结束在这里（左手第一拍）的升F音上。而新的动机在降E音上开始（新乐器的起奏）。必须略微加重这个降E音。

6） 15 最后四个和弦要f、响亮、marcato；最后一个和弦不要太短促（不是断音）。

7） 16 （反复后）第一动机好像由不同的乐器奏出一般——两次在低音声部，三次在高音声部里（最后两次由八度奏出）。

8） 27 f要响亮和骤然出现。

9） 28 后面（弦乐组的）齐奏与（管乐组的）和弦相呼应，始终要保持p；sf要弹得很显明和强烈，可是不应当破坏p的性质。

10） 39 在pp以后，第一动机重又出现，应该仍从p开始。

11） 56 这里增加了第一次所没有的sf，然而，p（可能是mf）的性质却依然如故。

12） 63 ff要突然出现。

13） 66 三声中部与谐谑曲之间不要有停顿，它的速度与谐谑曲的速度相同（因此，谐谑曲决不应当太快）。

14） 66 三声中部的力度是f。假如贝多芬认为前面最后的ff要留在三声中部里，他就不会在三声中部的末尾写ff这个显然是新的力度了。

15） 66 在三声中部里，低音声部的八度进行是主导的线条。在低音声部出现四分音符的那些小节里，每个四分音符要比附点二分音符轻巧些。

16） 66 右手的三连音音型给整个进行带来了兴奋的因素，可是它们仍然仅仅是背景而已。

17） 72 77 81 93 97 这两小节应该弹得比前面的轻盈些。左手的四分音符是断音，而右手的高音好像是四分音符的断音。

18） 75 这个渐强和sf应该十分鲜明。

19） 75 （右手第三拍和 76 第一拍的）圆点意味着marcato。

20） 83 我以为，以下8小节要piu f。

21） 91 从这里起，f稍弱些。

22） 99 看来，从这里起渐强到ff。

23） 106 要按照原速去弹休止符。再现部之前不要有

停顿。

24） 108 尾声之前也不要有停顿。

25） 108 这些ｆｆ的八度要强烈，节奏要绝对准确。

26） 112 要准确地遵照左手的各种奏法。左手部分要要弹得一清二清。速度始终不变。

27） 113 右手的这些和弦要确实保持到底，几乎是连连绵不断的。

28） 121 ｐｐ和前面的ｐ之间要有明显的差别。

29） 128 不要ritenuto！

第 四 乐 章

＊） 这个乐章的钢琴写法虽然富有技巧性，可是音乐仍然是典型的管弦乐性质。

就形式而论，这个乐章是迴旋奏鸣曲。尾声有华采部的性质。

1） 弱起拍 在这末乐章里，力度变化贝多芬写得极少。第一主题应该弹得轻盈透亮，丝毫不要加重任何一个音。

2） 3 人们通常把这些断音弹得一模一样的短促。其实断音表明，这个音应该比原来的音值略短些，譬如说，短一半。这样四分音符就变成了八分音符，而八分音符变成了十六分音符。八分音符毕竟要比十六分音符长一倍。在弹断音的时候，必须始终保持不同音值之间的对比关系。

这里应该按照扬抑格的韵脚来弹：—∪ —∪ ，而不是∪—∪—。

3） 8 当十六分音符进行出现的时候，音响还是轻盈透

亮的。低音G好像是圆号的长音。

4）[19] 在fp以后，音响照旧不变。

5）[25] f立刻加入进来。不要加重这一系列六和弦。不应该像人们通常那样把韵脚理解为：，而应该理解为：，总而言之，不是抑扬格，而是扬抑格。

6）[29] 看起来，左手的p从这里开始。这个极其难弹的音型是一个富有特性的例子，它说明当一种写法符合贝多芬的艺术构思时，他怎样不顾及演奏的困难。

7）[30] 这整段是P；sf不应该太强烈。

8）[35] [45] 这些八分音符的八度进行应该十分连贯，毫无力度变化。

9）[47] （右手）这个降A音（以及两小节后的G音）可以由左手来弹。

10）[53] 这个f（以及两小节后的p）要骤然出现。

11）[55] 八分音符进行在这里是主导的；它时而在高音声部，时而在低音声部。我认为，它应该不太连贯。

12）[57] 这些sf只管延长的G音；它应该像管乐器的延长音。有意思的是，第一个低音——延长的G音（两小节前）上没有sf（在再现部里也是如此）。我想，第一个低音应该把它前面的f继续下去，而p出现在其余的声部里。

13）[63] （右手第一拍上的）这两个八分音符（升F和G）用左手来弹比较方便些。

14）[67] 我想，应该把PP保持到f出现。

15）[83] P突然开始。

16）[87] 在这个三度的段落里，第一小节有两个击奏

的动作，而第二小节只有一个击奏的动作（前后三次都是如此）。我认为，自然要把第二小节弹得比第一小节响些和锐利些（断音）。

17）92 我在这里加添了一个piu f，在以后196加添了sempre dim，我觉得它们是符合音乐性质的。

18）96 左手的四分音符不要像八分音符那样短。

19）96 要轻轻地放掉（右手）第二个八分音符。左右手应该给人八分音符进行连绵不断的印象。

20）100 这些低音要连成一片。

21）103 这个新主题似乎预示了勃拉姆斯的主题。应该把它弹得很连贯、如歌，但是不要过多的表情，要朴素不能改变基本速度。贝多芬在这里没有写任何力度变化，只写了dolce。当主题第三次出现的时候，贝多芬写了p。假如第三次以前都保持pp（贝多芬最后一个力度记号），那么主题第三次应该比以前稍微饱满些。

22）110 118 134 （左手）这个音型每次总是半连奏。

23）111 主题在低音声部里。八度进行要十分连贯。虽然右手有休止符，然而整个进行却要连绵不断。

24）119 我认为，这个有三个sf的句子每次都必须比其他所有的句子稍强些，sf挨次在各个声部里出现。

25）127 143 我再次强调左右手之间的进行必须绵绵不断（左手第二个音符每次都要轻柔离键而起）。

26）147 主题在低音声部里。

27）162 我想，这里（从后半小节起）应该开始dim到pp。

28） 267 虽然有sf，而且力度可能还要加强些，然而P的性质不变。

29） 181 再现部在这里开始。我想，它应该和呈示部一样，不从pp而从p开始，以后，有关呈示部的一切意见都适用于再现部。

30） 194 许多版本把这里改成这样

（谱例224页①）

31） 196 看来，这里和呈示部一样是p。

32） 211 某些版本擅自改成这样：

（谱例224页②）

33） 253 （第二拍起的）这三个八分音符——升F、G、A用左手弹方便些。

34） 259 从这里起好像是华采部，它一直继续到最后7小节为止。

35） 259 ff和后面的p突然出现。

36） 269 273 这是贝多芬的指法。

37） 297 我建议这样来处理这个和后面两个延长号，第一个约模相当于两小节，第二个也大约相当于两小节，但是要把calando继续下去，第三个同样大致相当于两小节，但是rall只在第一小节里继续着，而第二小节立刻tempo I。

38） 305 从第6个八分音符上开始ff比较自然。

39） 312 参阅第一奏鸣曲（作品第2号之一）末乐章的注释20。

第 四 奏 鸣 曲

作品第7号

*） 贝多芬的第四奏鸣曲和前面三首奏鸣曲一样，由四个乐章组成。在这首奏鸣曲里，音乐的写法具有管弦乐性质。第四乐章（回旋曲）最"钢琴化"。当然，贝多芬的早期奏鸣曲的钢琴效果极妙，然而，钢琴演奏者在弹它们的时候，应该经常想像某种管弦乐的音响、想像乐队里某些乐器或某组乐器。

我再次强调准确表现各种奏法、力度变化和节奏变化的重要性。贝多芬通常仔细而且准确地把它们写出来，把它们和他的艺术构思紧密地联系在一起。

第 一 乐 章

**） 本奏鸣曲第一乐章是奏鸣曲式快板。主部是压缩的，它在 17 在主调（降E大调）上以完满的完全终止结束。连接段落的开始是一个新的动机（八分音符的音阶式进行），它在以后起着重要作用。副部从降B大调属音上的动机（低音声部里七度进行F一降E）开始。在几乎不断的八分音符进行之后，副部的第二主题以安详的进行（附点四分音符）出现；然而在几小节后，八分音符的进行重新恢复了，它在副部结束以前转化为十六分音符进行。

在结束部里，旋律线条在中间部中出现，在十六分音符进行的背景上每小节有两个旋律音（好像是附点四分音符）。结束部后面还有一个不大的"补充"，其中出现了新的切分的动机。它在以后起着重要的作用。

展开部建立在主部、连接段落和上述切分动机的素材基础之上。在多次离调以后，展开部走向主部的第一动机，起初在a小调上，以后在d小调上。再现部的开始不像最初那样是p，而是ff。

再现部基本上很像呈示部。在再现部的结尾加添了一个相当大的尾声。整个乐章的结束是朝气蓬勃、庄严雄伟和响亮（ff）的。

*

1）[1] 贝多芬比任何一个作曲家都擅长于把一些看起来微不足道的、短促的、原始的、然而往往蕴藏着意料不到的、无限可能性的动机，发展成为一个严整的、有机的整体。

本快板乐章的第一乐句（主部）的开始是内容相当简单的四小节：它们由主三和弦音构成。在贝多芬的创作里，这种类型的第一主题屡见不鲜，并且它们往往出现在那些含义异常深刻的作品里（《英雄》交响曲，钢琴奏鸣曲作品第57号和作品第106号等等），而这是特别出色的。

本快板乐章第一个两小节的动机里，第一小节是重的，贝多芬几乎每次都写上sf或甚至ff的记号。这个主题的节奏很简单——全小节是均匀的音符的进行。第一小节被延长音填满了（附点二分音符），而第二小节里是四分音符（或附点四分音符）和休止符。每次都是这样。主题本身是静止的，其中使人感觉不到有脉动。因此当主题在高音声部由和弦陈述出来的同时，贝多芬在左手用了八分音符的脉动进行（重复的降E音）。贝多芬时常采用这种手法（举例说，D大调奏鸣曲作品第28号的开始，伴奏里脉动的四分音符进行在主题之前就开始了，或者C大调奏

鸣曲作品第53号的开始）。

八分音符的脉动在这第一乐章里起着极大的作用。贝多芬一开始就在伴奏里使用了它，而在主题里，八分音符的进行只在 5 出现。

在最初四个和弦里，第一个和第三个必须弹得很深，好像陷到键盘中去一般（“往下”），而第二个和第四个应该轻轻地放掉（“向上”）。

2） [2] 在原版里就是这样的。某些现代的版本改成这样：

（谱例225页①）

3） [5] 弹这段时，几乎不用踏板。延长音起着踏板的作用。音响应该很清彻。

4） [5] 左手必须绝对准确地把作者所要求的音值弹出来。应该把三度弹得很连贯。

5） [9] 到目前为止，不要有任何cresc。

6） [12] 应该用明显的休止符把（左手）这两个和弦隔开，可是不应该把它们弹得短促。

7） [13] 主导的旋律线条转到了左手。

8） [17] 主部的陈述在此结束。

9） [17] 在克林德沃尔特的版本里，左手是这样的：

（谱例225页②）

10） [17] P突然来到。从这里起到cresc为止不要任何力度变化，完全不需要用踏板。后来进入的声部应该不使人觉察地加入到进行中来，不要发生哪怕是轻微的撒键。

11） [26] 全是断音，但是四分音符要比八分音符稍长些。

12） [33] 这次不再是ff，而仅仅是sf，因此，前面P的性质还保留着。

13） [35] fP与低音声部的延长音F有关（仿佛圆号）。

14） [39] （右手的）纯粹的小提琴弓法，在钢琴上很难办。然而必须准确做到。

15） [41] 副部由此开始；sf每次都要十分肯定，可是只管一个声部。

16） [49] 括弧（——）内的音符（从第二个八分音符B起一直到 [50] 的第四个八分音符为止）用右手弹比较方便。

17） [51] 应该用滑行的动作来弹高音F，好像是连奏一般。

18） [59] 副部的第二主题由此（后半小节）开始。应该把它弹得朴素、明朗、稍稍天真些，不要过份的表情。不应该用第一小节第一拍上索味的重音来分介这个两小节的动机。何况第二小节应该比较重些。左手的延长音（F、G）应该很明显。

19） [61] 不要忘记在休止的时候做几个短的句逗。

20） [66] 克林德沃尔特擅自改成这样：

（谱例226页①）

在贝多芬写这首奏鸣曲的时候，钢琴上还没有小字三组G音呢。

21） [66] 应该把高音声部里第二拍上别扭的奏法确切地弹出来。

22） [68] 应当短促地放掉高音声部的第三个八分音符而中间声部的附点四分音符应当确实地保持到底。

23） [72] 在原版里，（左手第二个八分音符）E没有还原号。所以，在这小节里，两次都是降E音（在再现部里也是如此那里类似之处A音没有还原号）。原版的编者让演奏者自己去决定，弹E或者降E。8小节前左手

高音声部 里是半音进行F—E—降E等等（再现部类似之处右手的半音进行：降B—A—降A等等），而这里是前面的变奏，这说明这里应该是E音（在再现部里应该是A音）。但是，没有充分的必要去作这样的更正。

24）|79| ff要很丰满，可是不要粗鲁。

25）|81| 以后低音声部和高音声部中延长音的出现以及旋律声部的开始是有前有后的。虽然整个是P，可是应该把它们弹得很清楚，并且每次只在新出现的声部中强调它们。

26）|90| 在这两小节里，稍微加重一下第一个八分音符，而在第三小节里则加重第一个和第四个八分音符（同时要把断音和休止准确地弹出来）。

27）|93| 显然，这里要piu f，四小节后的P说明了这点。但是，不能预示6小节后的ff。

28）|93| 必须坚决地做到丝毫不加重第四个八分音符。

29）|97| 这里初次出现了十六分音符，它们在"结束"部里构成了基本的进行。但是， 在心里必须始终保持着八分音符的脉动。

30）|105| 应该把这些和弦充分保持到底，它们之间不应该有空隙。

31）|109| 左手的和弦应该和右手的第二个八分音符同时起来。

32）|111| 结束部的陈述是很难办的。右手的华彩音型十分不顺手。旋律声部（降B—降C—降B—降A等等）起初在每组华彩音型的第一个十六分音符上，以后改在每组的第二个十六分音符上，最后竟在第三个十六分音符上。要把旋律声部弹

得很清楚而又不损害均匀的十六分音符进行是异常困难的事。

33） 111 应当把低音声部切分音上的sf做得很肯定，但是绝对不要把右手也加以强调了。

34） 127 （从第三个八分音符上开始的）这段"补充"的节奏常常使演奏者为难。始终必须感到八分音符的脉动。准确地弹出这个困难的节奏来是完全必须的。切分音用准时在第四个八分音符上踩踏板的方法来强调。

35） 132 结束的ff要很宏亮，好像乐队的全奏一般。

36） 137 展开部由主部和连接段落以及呈示部结尾切分音段落的素材构成。

37） 141 这些音阶要弹得p，十分均匀，不要用踏板。所有进来的地方应该是使人觉察不出，好像中途截住进行一般。

38） 153 我认为，ff前的这一段要一直渐强上去。

39） 157 在原版里，中间声部是C音（不是A音）。

（谱例226页②）

显然它是刊误（拿四小节后类似之处，g小调的降B音比较一下）。有些最近的版本（列柏特版）也重复了这个错误。

40） 165 这里应该防止任何的放慢。最初脉动的节奏应该自然地汇入到总的进行中去。

41） 169 在a小调（pp）上和以后的d小调（ff）上出现了假再现部的手法，贝多芬经常在展开部的结尾采用这种手法。

42） 173 在呈示部的副部段落（C大调）里出现的

动机。在这里的低音声部中有些变样了。

（谱例226页③）

在呈示部里是这样的。

（谱例226页④）

43）|185| 在整个第一乐章里，第一动机不带脉动的伴奏，这是唯一的一次。这里也丝毫不要放慢。进行停止已给人放慢的印象了。

44）|189| 再现部。所有关于呈示部的意见也适用于再现部。

45）|205| 这就是在注释42里所讲的动机，不过已经加以扩大了。

46）|214| 在某些最近的版本里，这里（第四个八分音符）是降G音。

47）|217| 在大多数最近的版本里，（低音声部的）这个降B音是连线音符，虽然在呈示部类似的地方两个F音没有相连。

48）|229| 括弧（⌒）内的音符（从左手第二个八分音符起到 |230| 第四个八分音符为止）用右手来弹方便些。

49）|252| 参阅注释23。

50）|307| 从这里起是很大的尾声，其中采用了第一和第二主题以及呈示部结尾切分动机的素材。

51）|320| P突然到来。

52）|327| 主导的声部在中音声部里，以后改在左手的次中音声部里。

53） 343 在大多数最近的版本里，这两个降B音（低音）彼此相连。

54） 345 应该显出模仿（降C—降B—A）和低音声部里的答句（C—降 C—降B）来。

55） 347 不要ritard！ 渐慢已经明写出来了（附点二分音符）。

56） 352 这里是一个很有趣的节奏倒换的例子：脉动仍然在第一小节（强的小节）里开始，而过去始终也在第一小节里出现的主题，现在却在第二小节（弱的小节）里出现。这样制造了紧张的气氛而其后动机的压缩又增加了这种气氛。

第 二 乐 章

*） 在贝多芬的奏鸣曲套曲形式里个别乐章中间，节奏脉动的统一是一条规律。这种统一不仅可以在奏鸣曲个别乐章中间存在，而且在某些场合下，它还扩大到几个乐章，有时甚至扩大到整首奏鸣曲。在本奏鸣曲里，前三个乐章之间可以建立这样的联系：第一乐章的附点二分音符相当于广板乐章的一个八分音符，而广板乐章的一个八分音符又相当于快板乐章（第三乐章）的整一小节。但是，不应该草率地从数学的角度来理解这点。这是活的音乐，因而音乐内部的脉动也应该是活的，而不应该像拍节机的滴嗒声。

本广板乐章是贝多芬奏鸣曲里意味最深长的慢乐章之一，它充满着深刻的、稍微严峻的、纯贞的表情。广板乐章的形式是复杂的，是三部曲式，带有一个中段插部。

基本主题由单三曲式陈述出来。第一乐句（8小节）在主调

（C大调）上以完满的终止结束。第二乐句（6小节）陈述在属调（G大调）上，而结束在C大调属和弦上。接着第一乐句又重复了一次，它有所改变和扩大（10小节）。它和第一次一样在主调上以完满的完全终止结束。

一小节的过渡（十六分音符的八度进行）引向插部的开始。这插部在降A大调（降六级音）上。在低音声部短促的十六分音符（好像拨奏的）背景上以和弦开始，它具有庄严巍峨的性质。

在平行小调（f小调）上8小节的乐句以后，出现了降D大调。其次，八度进行（左右手都是八度）G—升F插入了主题陈述。第二次升F音好像通过等音的方法变为降G音，并且转到F音。在降B大调上出现了基本主题的第一动机（假再现部），通过C小调的属和弦转入真正的再现部。在再现部里，基本主题以变奏的形式陈述出来。最后是相当大的尾声（17小节），它由基本主题的素材构成。

*

1）[1] 第一主题常被休止符打断。所以演奏者具有"宽广的气息"感尤为重要。宽广的气息，这决不是"不换气"的演奏，而是要在慢速有休止的情况下善于感觉大的线条和整体，善于把这个整体带给听众，而不把它分割成许多小块。

最初的8小节是在钢琴效果良好的音区里。下面6小节转到比较高的音区里。它们不如前面那样拖长，而是比较活动，小音符、迴音等比较多。

2）[8]可以把（从最后一个十六分音符开始的这整段当作小提琴独奏来想。单个的因素与合唱因素相对比。

3）[9] 这个记号 < > 是无法做到的。不可能按

照贝多芬的意图在钢琴上在第一个和弦上渐强，在第二个和弦上渐弱。

4）|10| 应该把回音弹得平静和清淅，把它当作卅二分音符的五连音，其中第一个音是延留的。应该防止一点，丝毫不能加重回音的第一个音（E）。而且还不应忘记，单位时间内音符愈多，其中的每一个音符愈要弱些。

5）|14| 在某些最近的版本里，这里是这样：

（谱例228页①）

或是这样的：

（谱例228页②）

6）|14| 在休止的时候，和弦应该准时放掉，可是当弹琶音和弦的时候，要按住所有的音。

7）|15| pp应该区别于开始时的p。

8）|17|（左手）这些sf要很肯定，但是不要强烈，而且只在一个声部里。第四次sf也涉及八度F的低音。

9）|18| 要轻柔地放掉各声部最后一个八分音符，不要把它和下一小节的开始（突然的pp）连结在一起。

10）|19| 在某些版本里，（右手高音声部的 这个A音是十六分音符。

11）|19| 卅二分音符的节奏应该弹得十分准确。

12）|20| 这些ff的和弦之间有十六分休止符，又被贝多芬标上断音点，但是，应该把它们弹得意味深长，因此，我不建议演奏者用我平日在这种情况下经常推广的"向上"的放掉弹法，虽然很短促，然而还是要弹得深，好像陷到键盘中去（"往下"）。

13） 22 这些和弦要柔和并且很连贯。高音声部要如歌。

14） 25 右手的和弦要保持到底。左手要很严格，要相当短和乾，不要用踏板（只在有些低音上用很短的踏板）。应该保持速度，丝毫不能加快。贝多芬在A大调奏鸣曲作品第2号和D大调奏鸣曲作品第28号等等的慢乐章里也使用了这类音响。

15） 32 pp突然在第二个十六分音符上出现。整个小节要十分连贯。

16） 36 （右手）这八度的E音是前面动机的结束，同时又是新动机的开始，sf应该像是几个新乐器的起奏（重叠）一般。

17） 37 这些f的双八度进行应该和前面分开，而且作为一种新的管弦乐色彩。

18） 39 遗憾的是，在钢琴上无法把长音上的渐强（<）做出来。

19） 40 这里是两个八分音符的降E音，而在下一小节里是两个四分音符tenuto的降E音，要注意这个区别。

20） 42 假再现部的手法。

21） 44 某些最近的版本擅自改成这样：

（谱例228页③）

在贝多芬写这首奏鸣曲的时候，钢琴上还没有小字三组的G音。后面都是从小字二组的G音中产生出来的。

22） 45 这些sf每次都应该像是新乐器的起奏一般，而不应该是同一线条的继续。

23） 45 某些最近的版本在右手第二拍添成了两个八

度。

（谱例228页④）

这完全是多余的，因为各声部加入的时候每次都是往上升的。

24） [50] 低音要保持到底，而右手的和弦每次都要在低音出现前轻柔地放掉。

25） [57] 再现部以变奏的形式重复着呈示部。

26） [60] 应该把所有这些装饰音弹得平静，弹成流畅的旋律线条，避免技巧性经过句的性质。

27） [64] 参阅注释5。

28） [65] 可能这里也应该和呈示部一样是pp（参阅15）。

29）6[65] 这里和下一小节的最后一个十六分音符应该放放掉，不能想像它们和后面小节的开始连在一起。

30） [73] 这个迴音要弹得十分平稳（不要加重F音）。

31） [74] 尾声从这里开始。插部的主题在第一拍从G音开始，它一开始就十分如歌，好像由大提琴奏出来一般。

32） [74] 必须十分确切地弹出右手的小提琴弓法来。

33） [77] 在李斯特编订的版本里，低音声部的降A音在第三拍上才出现。

34） [78] 隳然加入进来。重复音一直要很轻柔、均匀，毫无增强减弱的间断，以后左手的情况也是如此。这个音应该不知不觉地毫不间断地转到左手（低八度）去。

35） [79] 高音声部和低音声部里简短的动机要弹得安详详、朴素，同时又要有表现力。第三个八分音符要轻柔地放掉。

36） [82] （左手的）这些八度进行要柔和，不要短促

（半连音）。但是每个八度必须在另一手（右手）的八度以前离键。

37） 84 高音声部要富有表情。贝多芬经常用的手法是：在一部作品的尾部加入新的旋律进行（有时是崭新的主题），使高音旋律声部远离其他的声部。这是贝多芬经常采用的写法，尤其是在晚期作品里。

38） 86 我认为，前面两小节不要太p，这里pp好像重新出现了。

39） 86 要放掉（右手）第二拍，并且使之与后面的低音八度分开。

40） 86 低音进行要极其连贯，右手的休止符要做得准确。

41） 88 这些ffp不要强烈，但是要很意味深长。用用好像陷入键盘的方法来弹。

42） 89 迴音和结束的几个卅二分音符要处理得很平静，朴素和富有表情。

43） 90 最后两个和弦要pp，并且轻柔地离键。速度不变。

第三乐章

*） 在广板乐章极度紧张的气氛和深长的气息以后，具有小步舞曲节奏的第三乐章（快板）的出现应该使听众感到，好像呼吸变得轻松一些了，好像他处在明媚的春天早晨的气氛中。

在这个乐章里，所有的力度变化、奏法和休止符都应该极准

确地做到。休止符应该像是真正的呼吸。

*

1）16 这些sf只管中间声部的延长音F，它们像圆号号的起奏。

2）19 第三拍上的sf要很肯定，可是只在低音声部里。在再现部里，贝多芬给每小节都写上了sf。

3）25 高低音声部之间的模仿应该很明显。左右手的高潮点（降B—降D—E）交错出现，演奏时要使人清楚地感觉到这点。

4）33 可以简化成这样

（谱例229页①）

5）35 这个降D音是左手进行线条的高潮点。

6）42 应该把这第三拍和下一小节的第一拍分开。

7）46 把所有的休止符准确地做出来！

8）55 这个pp丝毫不要cresc。

9）58 把所有的声部准确地保持到底。

10）62 在大多数较近的版本里，这里是这样的：

（谱例229页②）

11）65 不要ritard！

12）70 要把这些重复音降B和降E弹得十分均匀和连贯。

13）80 sf只在低音声部里。

14）87 91 （右手）这些和弦要十分连贯。

15）95 96 结束的小节在反复和转入"minore"时都要绝对准确，决不要停下来！

16） 96 三声中部（"minore"）内蕴育着悲痛之情。pp和p时常骤然被强烈的ffp打断。在 <— 可后突然出现了p。只是在三声中部的中间，cresc有一次达到f，结尾以前达到ff。"minore"的速度与主段的速度完全一致。

17） 97 这些三连音音型是很难弹的。它们应该十分均匀和极其连贯。应当使人感觉到，这里脉动的节奏和主段的一样，是四分音符。

18） 140 结束时的新主题。应该把它弹得很朴实，不要滥用表情把它强调出来。

19） 147 这里又是贝多芬写出来的放慢。不应该再加上ritard了。应当使人感到，主段脉动的四分音符是同一个进行的继续。

20） 147 ppp。这是贝多芬难得采用的力度。

第 四 乐 章

*） 这首迴旋曲属于贝多芬所写的如歌的迴旋曲一类。它的性质是天真烂漫的，光明可爱的。降B大调奏鸣曲作品第22号里结尾的迴旋曲是这一类迴旋曲，而奏鸣曲作品第90号第二乐章更是这类迴旋曲最完美的典范了。

这乐章的形式是迴旋奏鸣曲。

主部是二部曲式。它在主调（降E大调）上以完满的完全终止结束。随后的连接段落在属调（降B大调）上结束，跟着是与第一主题形成对比的、强烈有力的第二主题，它充满着恶意的幽默之情。紧接着第二主题的主部并没有结束。在八度降B音上突

然停顿以后，转到八度B和八度C，然后中段在C小调上开始。它在卅二分音符进行的背景上以和弦陈述出来。这个插部的主题是刚毅、富有戏剧性的，它与迴旋曲的主部形成强烈的对比（拿A大调奏鸣曲第2号迴旋曲里的a小调插部来比较一下）。

在再现部里，连接段落在主调（降E大调）上结束。副部在再现部里引向主部最后一次陈述。主部这次大大地变奏了。在它结束的地方是向E大调十分大胆的离调。

迴旋曲尾声结束，在尾声里，在卅二分音符音型的背景上出现了新主题（这在贝多芬的作品里是常见的），它和中段的主题有相似之外。

*

1　1）弱起拍　这首迴旋曲优美温柔的旋律应该弹得安详，宛如歌曲一般。主部里的卅二分音符应该从容不迫。

2）1　这里和本奏鸣曲的第一乐章一样，贝多芬使左手连绵不断的进行从第一小节就开始了。这里只能用最少量的踏板。

3）8　右手（第一拍上的）这个六度应该和左手的第一个八分音符同时起来，手不要停留在键盘上。

4）8　左手这两个八分音符是半连音。

5）12　延长号大约延长一小节之久。延长号前最后的两、三个十六分音符自然要稍稍沉着些。

6）16　贝多芬规定左右手分配方法不可能有什么"简化的弹法"。

7）16　要把f和p的交替做出来，它们也涉及到伴奏。

8）27　在左手断音的时候，右手的和弦必须保持到底。

9）31　一定要把f－fp－pp这些力度层次做出来。

10） 34 把困难的奏法（小提琴弓法）做出来。

11） 36 在这里，弹出困难的奏法来是异常重要的。断音和连音在右手和左手上是交错出现的，这点必须做得极其明显。

12） 42 不要削弱f和p急剧的转变！

13） 42 要把右手很难的奏法准确地弹出来，可是不能妨碍卅二分音符和十六分音符平稳的进行。

14） 49 不要加上什么rubato， 因为贝多芬已精确地把所有的加快和放慢都写出来了。

15） 62 在钢琴上是做不出这个渐强（——）来的。

16） 64 中段插部与本迴旋曲的基本性质形成强烈的对比。前者急速果断，富有戏剧性，要把它弹得十分鲜明。速度不变。贝多芬通过引入卅二分音符的方法来达到他所需要的急速果断的效果。

17） 64 左手在这里应该稍稍强调强拍，使之与右手弱拍上的sf相对。

18） 64 弱起拍上的sf要很强烈，虽然两个和弦都是断音，但是第二个和弦（四分音符）总要比第一个和弦稍长些。

19） 68 （右手）这个音型极其难弹，这是一个，说明贝多芬完全不考虑演奏者的方便的例子。这里很难找到好的指法。两个高音都可以用五指来弹，或者最好像谱上所写的那样先用5指，后用4指。

20） 70 80 （左手）这个G音（sf）好比圆号的起奏。

21） 80 （左手中间声部里）这个短短的动机应该弹

得十分鲜明。

22） 80 在某些版本里，这里是：

（谱例230页①）

在贝多芬写这首奏鸣曲的时候，钢琴上还没有小字三组的G音。这里未必能改成这样。贝多芬在三小节前已经把左手的音型作了类似的改变，为这里作了准备。

23） 89 （左手）这些和弦要短。

24） 96 a tempo 最好不要马上开始，这样第二拍可以稍稍拖延一下。

25） 101 贝多芬经常采用这种变奏地陈述主题的手法，特别在回旋曲里，当主题屡次重复的时候，他时常这样做。在这些段落里，应该尽量少用踏板，以免模糊了旋律声部微妙的细节和奏法以及伴奏声部清淅的音响。

26） 129 在某些版本里，这里是：

（谱例230页②）

27） 137 在大多数的版本里，应（右手的）颤音里是降D音，这样无疑更合情合理些（参阅第一次陈述，那里类似之处是降A音）。

28） 140 在某些版本里，这里根据类似之处变成这样。

（谱例230页③）

29） 157 这个dim（>）在钢琴上是做不到的。由于声音自然消失，多多少少能有些渐弱。

30） 158 这是藉助于高半音的移位而达到的精彩的转调。在贝多芬之前，很难见到这种手法。后来的作曲家却经常

采用它。举例说，在肖邦e小调协奏曲的回旋曲里，是低半音的移位（E大调转为降E大调）。

31） 159 速度稍安静些。这种情况在贝多芬大型作品快乐章的结尾屡见不鲜。

32） 166 逐渐回到原先的速度。

33） 169 Tempo I。

34） 169 就在这里，快结束的地方（第二拍后半拍），也出现了由中段的素材构成的新主题。这个主题听起来应该是明亮和朴实的。绝对需要把一切力度变化完美无瑕地弹出来。左手的华彩音型要十分轻盈透亮（几乎不用踏板）。旋律声部里的四分音符总要比八分音符长些。倚音要短，但是不要尖利。

35） 183 速度至终不变。

36） 186 参阅第一奏鸣曲（作品第2号之一）末乐章的注释20。

第五奏鸣曲

作品第10号之一

＊） 贝多芬使钢琴奏鸣曲具有大型交响曲形式。但是，他用大型的四乐章曲式写了最初四首奏鸣曲以后，便开始探索奏鸣曲式发展的新途径，并且后来就比较少用钢琴奏鸣曲四乐章曲式了。他用最初四首奏鸣曲那样的曲式又写了三首奏鸣曲（D大调作品第10号之三，降B大调作品第22号和D大调作品第28号），以后他在为数不多的其余四乐章奏鸣曲里给这个曲式加添了新的特征。奏鸣曲作品第26号是从变奏曲开始的（和莫扎特的A大调奏鸣曲一样），其中出现了葬礼进行曲，而完全没有奏鸣曲式快板；在降E大调奏鸣曲作品第31号之三里，中间两个乐章是一个类型的——谐谑曲和小步舞曲；在奏鸣曲作品第101号里，第二乐章是进行曲，而短小的柔板乐章具有末乐章序奏的性质；在宏伟的奏鸣交响曲作品第106号里，末乐章之前是即兴性的前奏曲，而末乐章本身则是庞大的赋格。

贝多芬既保留了古典奏鸣曲的形式和公式，又使之具有灵活的外形，为它的发展开辟了新的途径，看到了遥远的将来。

在作品第10号的三首奏鸣曲里，前两首是用紧凑的三乐章曲式写成的。贝多芬在奏鸣曲作品第13号（《悲壮》）之前加了一个很大的引子。降A大调奏鸣曲作品第26号是贝多芬写幻想奏鸣曲的初次尝试。随后的两首奏鸣曲（作品第27号）贝多芬称之为"Quasi una Fantasia"。

我们不知道，为什么贝多芬写了两首小奏鸣曲作品第49号；可能作曲家想写两个乐章的钢琴奏鸣曲（莫扎特写过几首两个乐

章的小提琴奏鸣曲，而莫扎特的F大调二乐章钢琴奏鸣曲是别人用莫扎特其他作品的素材编成的）。接着作品第49号两首奏鸣曲之后的是大奏鸣曲作品第53号，严格地讲，它只有两个乐章，因为贝多芬自己把短短的绝妙的柔板乐章称为序奏。再下去便是许多两个乐章的奏鸣曲：作品第54号、第78号、第90号、第111号，奏鸣曲作品第81号a的第二乐章也好像是末乐章的序奏一般。

第一乐章

**） C小调奏鸣曲作品第10号是贝多芬所写的第一首三个乐章的钢琴奏鸣曲。

第一乐章的形式（奏鸣曲式快板）相当紧凑。主部在主调上以完满的完全终止结束。一小节休止以后开始了过渡的段落，它建立在新的主题素材之上。这个段落由平静的四分音符进行陈述出来，它以平行大调（降E大调）属音上8小节的停顿结束。第二主题在平行大调上。这是宽广的小提琴性质的主题，它在左手八分音符音型的背景上出现。副部以强拍上有力的重音（sf）和第二拍上短促的和弦ff结束，同时主部的附点节奏重又出现了。安详如歌的结束部主题（12小节）结束了呈示部。

展开部在同名大调（C大调）上从主部的素材开始。12小节以后出现了新的主题，它与副部有些相似，它和副部一样，在八分音符音型的背景上由八度陈述出来。安静的四分音符进行以cresc 和ff结束，导至属音上的短持续音，其后就是和呈示部相差无几的再现部。

*

1 ） Allegro molto econbrio 在本奏鸣曲第一乐章里，首先很重要的一点便是确定整个乐章正确的统一的速度。在这里要想找到统一的节奏脉动不是那么容易的。一般人们是用几种不同的速度来弹这第一乐章的各个不同段落。但是，贝多芬的风格不容许演奏者自由处理节奏和任意改变基本速度。虽然第一乐章的各个段落应该有它们自己作为栩栩如生的节奏而与众不同的性质，然而全乐章由于统一的脉动而联系起来了。

当我们想找到统一的脉动的时候，未必就能在第一段里找到它。有时候我们采取了一种速度，弹到另一段时，就会确信，这个速度太快或太慢了。在这样的情况下，必须转向那个比较容易找到令人满意的速度的段落。在这第一乐章里第二主题就是这样的段落，在这里比较容易找到自然流畅的速度。我们用这个速度去弹乐章的开始以后，就会发现，通常把第一主题弹得太萎靡不振和缓慢了，同时也会觉得需要按照贝多芬所写的标记，Allegro molto e con brio 把它弹得积极、急速。

2 ） [4] 通常人们把这第三拍弹成后面第一拍的起拍，这是完全错误的。第一个四小节结构在这里结束，而第二个四小节结构在后面第一拍上开始，它在第八小节中也在第三拍上结束。

3 ） [9] 在保罗·杜卡编订的法国版本里，这里是这样的：

（谱例第231页①）

在李斯特编订的版本里也是如此。

4 ） [9] 这里（右手）的连线贝多芬写得很细致：最初是两个二小节结构，其次是一个四小节结构，作者所写的连线把其中的朗诵音调明确地指出来了。

贝多芬的连线更多地与弦乐器的弓法密切相关。本版本把贝多芬的连线按照原来的样子完全保留下来了。在有一片均匀音符的地方，贝多芬往往划上连线，只是为了说明这个地方应该连奏。然而，在大多数的情况下（特别在比较后期的作品里），我们通过贝多芬的连线可以猜测到他的艺术构思中的许多东西。

5）13 （右手装饰音上）这个连线在一些旧版里是没有的，而最近的一些版本则往往把它加上了，我认为这是没有必要的，因为这里开始了主题的八度陈述。

6） 16 这里确切地表现这里休止符的节奏是十分重要的。

7） 17 决不能削弱这两个两小节结构的pp与第三个ff的对比。

8） 28 这些ff的断音要短促和强烈。左手的和弦应该和右手的第一个四分音符同时起来。

9） 31 休止的小节必须弹得绝对准确。

10） 32 长音上的fp表明，以f弹出来的音符，应该以p保持在钢琴上。这是无法做到的　　　　在这种情况下，通常把fp弹成普通的sf。

11） 33 贝多芬的奏法（右手）准确地指出了正确的朗诵音调。在第三个降E音（第三拍上的切分音）以及以后类似的C音和降A音之前，要做一个轻微的句逗。在这段里，我根据再现部类推，在第5小节（即　36　）中给（右手中间声部）加了一个降A音。

12） 48 这地方很难弹。左手的低音降B要很肯定并且要保持到底。四分音符的线条要很流畅，不能间断。作为最高

点降A音两次都要突出出来，这与右手的朗诵音调前后不一致。因为右手的主要音符是下一小节第一拍上的C音（以后是降A音）。

13）[53] 最后一个八分音符要轻巧地放掉。

14）[55] 不应该把这小节的结尾和下一小节的第一拍连起来。从下一小节开始的副部应该是一个崭新的因素。它是一个四小节的结构。在每一个四小节结构里，最重要的音是第三小节的第一拍。

15）[56] 左手的伴奏要连贯，但是要清晰，几乎不用踏板。

16）[60] 这两个降B音在某些最近的版本（举例说，彼得斯版）里是用连线连起来的。

17）[61] 迴音应该在强拍上从上助音（C）开始，假如贝多芬要降B音仍留在强拍上，那么他就会把它和前面的降B音连起来，就像四小节前的G音一样。因此，我不认为两个降B音之间没有连线是偶然的笔误。

18）[64] 这些音阶不要任何cresc。

19）[70] 应当把高音声部这些音保持到底，可是还是要把它们弹成半连音。

20）[70] cresc由左手的伴奏来做。

21）[71] 这里应该注意贝多芬常用的压缩节奏结构的手法，起初是宽广的8小节的乐节，接着是两小节，以后是一小节一小节的动机的交替，随着旋律里八分音符进行的中止，突出每一拍。这种手法造成情绪不断高涨的印象，并且使音乐的节奏变得生动活跃。

22）[76] 看来，这两小节的右手要连奏。

23）[78] sf要响亮，可是每次仅仅在右手上。

24）[83] 应该强调左右手的这些音：降B、B、C、A等，它们是旋律线条的继续。应该记住，cresc总要从较弱的f开始。

25）[86] 左手的和弦要短且乾；右手的sf要响亮和短促。

26）[94] 一直到呈示部结束为止，左手全是连奏。

27）[94] 关于f_p请参阅注释10。

28）[95] 要把高音声部弹得很有表情和纯朴，要确切地弹休止符来。

29）[103] 结束呈示部的时候不要放慢速度。贝多芬把把放慢写出来了：把最后一次的F音拖长了整整一小节。所以不需要再添上ritard了。

30）[110] 这里的和四小节以后的和弦都是P，而不是呈示部里的f。也应该把它们归纳到新的段落里去（参阅注释2）。

31）[118] 这个在展开部出现的新主题肖似副部。我是这样理解它的朗诵音调的：第一个八度F音由某些乐器（例如管乐器）奏出来；以后以八度C音到八度降A音的这7小节则由另一些乐器（例如小提琴）奏出来；八度A音和降B音又由最初两个乐器奏出来。接着到八度降D音的7小节又由小提琴拉出来。

32）[123] 在李斯特的版本里，这里是这样的：

（谱例232页①）

33）[135] 这里（在高音声部的E音以后）需要有一个短短的句逗。

34）[137] 左手要悄悄地加入，不要戳键。

35）[138] 这里左手是模仿，两小节以后是右手在回答。

36）[142] cresc开始前6小节是平稳的p。

37）[155] 第三拍上的这些sf仅仅在右手上。

38）[158]（左手）这两个G音是断音。右手的和弦应该与左手第一拍同时起来。

39）[158] 持续音像拨奏一般。

40）[161] 在原版里，这里显然印错了，把降A音印成了C音。

（谱例233页①）

在另一些版本（例如克林德沃尔特版）里也是如此。

41）[168] 关于呈示部所讲的一切同样适用于再现部。

42）[176] 参阅注释3。

43）[180] 参阅注释5。

44）[219] 在某些版本里，这里两个C音之间有连线（参阅注释17）。

第二乐章

*）这个柔板乐章是贝多芬奏鸣曲慢乐章的一个卓越的典范，其中高音声部始终凌驾一切，它时而带有自由的即兴性质。这个柔板乐章的音乐，寓意深刻，高尚纯朴。旋律线条的进行自由，有些地方节奏精巧，贝多芬把这些写得异常仔细小心。所有的奏法和力度变化都必须做得很精确。这里应当防止庸俗的表情和

不合适的rubato。 它们只能歪曲贝多芬明确的艺术构思。

要在这个乐章里找到正确的统一的脉动也是很困难的。最可靠的办法是把比较小的音符（十六分音符）作为脉动的基础。当你弹经常出现的小音符音型（例如一个半拍上有12个六十四分音符）的时候，必须注意，这些音型不要有忙乱的经过句的性质，而且不能失去其旋律本质。找到这些段落的正确速度，就容易从中得到基本速度。这个基本速度将是最自然的速度，因为在这类作品中贝多芬的构思总要求有一个统一的脉动。

要把这个乐章的节奏弹得准确是十分困难的事。

这个乐章（Adagio molto）就其形式而论，是没有展开部的奏鸣曲。呈示部里有两个主题。其一是一个16小节的乐段，它在主调（降A大调）上以完满的终止结束。在副部以前是一个不大的连接段落（7小节）它带有某种即兴性。副部在属调（降E大调）上陈示出来，有21小节之长，它的节奏多样化，最初尽是迅速的、很难弹的装饰音。在副部最后的8小节里，出现了绵绵不断的十六分音符三连音的新进行，好像是结束部一般。再现部和呈示部相隔一小节（主调的琶音式的属和弦）。再现部重复了呈示部，其中稍有变化。

尾声（22小节）结束了整个乐章，它建立在主部素材的基础之上，由于音响的变化，听起来像一段新的音乐，十分光明和安详。

*

1） [1] 关于用符号或小音符写出来的装饰音，可以说，容许演奏者凭自己的趣味去处理它们的节奏。必须注意的是，装饰音不能损害音乐总的性质。速度愈平静，装饰音就愈应当弹得

安详，反之，速度愈快，装饰音愈应当弹得迅速（这条规则不适用于颤音，因为它们始终应当弹得快）。

在这个版本（附加的谱表上）推荐了在我看来最合适的装饰音的弹法。

第一小节的迴音和以后类似的迴音填充了三度的进行（这里是降A音—C音）。应当这样去弹迴音，中间的降B音听起来是填充跳跃的"经过"音，迴音里最主要的音仍然是降A音。在C音以后降B音才能成为旋律音，作为C音的解决。因此，不能像绝大多数演奏者那样把迴音里的降B音放在比较强的拍子上并且加以强调。我建议把迴音处理成五连音，从第二个音开始，我认为这样弹最为合适。

2）[5] 卅二分音符和十六分音符之间的区别必须准确地表现出来。

3）[6] 在大多数最近的版本里，这个和弦缺了一个F音。

（谱例233页②）

4）[6] 这两个琶音和弦应该弹得安静，左右手同时进行。

5）[7] 在某些版本里，（左手）这两个降E音之间有连线。

6）[8] 简易的弹法是：

（谱例233页③）

7）[9] 左手伴奏里，低音声部的四分音符要保持到底。不要把第四个十六分音符与后面音型里的第一个十六分音符连起来，应该在低音之前放掉它，而这低音应该和后面的低音连起来。

8）[14] 左手中间声部（十六分音符进行）要连贯和很流畅。

9） [21] 在某些最近的版本里，（左手）这两个降C音之间有连线。

10） [22] 应当把贝多芬所要求的奏法确切地做到。同时又必须努力使这个十六分音符的线条进行流利，没有戳出来的声音。

11） [31] 左手的和弦应该参加cresc的线条，必须确实把它们保持半拍之久，在休止符的地方把它们放掉。

12） [36] 这些三连音的进行要流利，左右手的交替要做到天衣无缝。贝多芬写在右手的各种奏法要做得很确切，但是不能影响进行的连贯。

13） [45] 参阅注释4。

14） [46] 在再现部里有相当大的变奏因素，然而，一切有关呈示部的意见基本上都适用于再现部。

15） [53] 在列柏特的版本里，（左手）这两个降E音是相连的。

16） [53] 简易的弹法：

（谱例234页①）

17） [66] [91] 尾声由此开始。在尾声里，每个线条都有它自己的节奏型，而合在一起时就是连绵不断的十六分音符进行。必须做到使这个进行十分连贯，同时又不机械地模糊每个线条的活的进行。要做到这点是异常艰巨的。

我们往往对细节不够注意。可是，在每一个艺术作品里，整体和细节是一个统一体。没有整体的概念就无法演奏细节，同样地把细节演奏得不准确就不能创造一个艺术整体。

18） [107] 在大部分最近的版本里，（左手最后一个

八分音符）加添了一个低音降E，

（谱例234页②）

最好不要加这个低音。一般来讲，就是在一部作品的写法纯粹由于外在原因（当时在钢琴上没有适当的音）而具有某种特点的情况下，改变作者写在乐谱上的东西也必须十分谨慎，并且只有在最罕见的场合下才行，通常最好不要更改作者乐谱上的东西。作者往往由于缺乏需要的音而改变写法，但是，就是没有这种情形，也最好用作者所想的那种音响来弹有关的地方。在这里大字一组的降E音对这个柔板乐章结尾逐渐静寂下来的音响来说显得太浓重了。

第三乐章

*）贝多芬创作的特征是，富有感召力的思想感情和重大深刻的内容与炽烈的热情和坚毅的意志结合在一起。虽然贝多芬创作的和声语言和钢琴风格与我们时代的音乐语言相差甚远，然而他的作品的内在力量和深刻的含义使他的创作至今仍然感动着现代的听众，使他们心向神往，而在感动的程度上恐怕是其他任何一个作曲家都望尘莫及的。

许多人把热情理解为难以抑制的激昂和控制不住的急速。其实一个艺术家真正的热情只有当它与分寸感和聪明的沉着结合在一起的时候才是有可贵的。这两个辩证地对立的因素——炽烈的热情与高度的分寸感——的结合在极大的程度上是贝多芬天才的禀性。

许多演奏家对热情持有不正确的看法。他们不理解，沉着的

态度和自制力在高潮的时候对听众所产生的影响要比"不管三七廿一"的热情要强烈得多。他们不懂得，潜伏的力量的作用往往要比赤裸裸的激动大得多。

贝多芬坚强的天性在他的早期作品里就显露出来了。譬如说，C小调三重奏作品第1号，第一钢琴奏鸣曲的末乐章和本末乐章。

这个末乐章简洁紧凑。演奏者在这里运用力度时要十分慎重。不应该用cresc和dim来削弱贝多芬所特有的P和f的对比。这些对比是潜伏的力量须臾之间的爆发。

就形式而论，这个末乐章（奏鸣曲式快板）十分紧凑和简洁主部以属和弦上的停顿结束（半终止）。副部紧接着主部开始。它建立在平行大调（降E大调）上，带有精神勃勃、刚毅的性质，副部的结尾和主部的结尾一样，也出现了十六分音符的进行。

结束部（10小节）十分肯定和有力。其中ff和p急剧地交替着。

展开部异常压缩（12小节）。它建立在主部主题素材的基础之上。

再现部近似呈示部。在再现部结尾处（结束部）插入了一个华采部类型的扩充段落，这段落有贝多芬作品收尾常见的那种放慢的情况。末乐章的最后是短短的尾声（8小节），它在ff以后从突然的P开始，具有逐渐消逝的性质（dim）但是，一直到结束都不放慢速度。

*

1） 不完全小节 在第一个一小节的动机里，不应该加重第一拍。最重要的音应该是"助"音B（以及第一动机移位时所有相应的音）。

2）不完全小节主部在十六分音符进行出现以前都是p，p，毫无cresc。可是，在第四小节的旋律里，在高点F前从朗诵音调上稍微增强一下是自然的，这F音与左手的升F音形成对斜不协和音。

3）8 在伴奏里，应该防止把头两个八分音符连接起来。所有的八分音符都应该是断音。

4）12 不要忘记，cresc的开始总是piu p。

5）14 这些sf在左右手上都要弹得强烈，右手G音上的圆点说明了这点。

6）16 我想，延长号大约相当于一小节。

7）16 第二主题整个是p，但是要刚毅。

8）22 这个ff〔p〕要突然和鲜明，它是力度的勃发。

9）23 fp是延长音上的重音

10）26 贝多芬的作品中较少见的快八度（可以poco piu f）。

11）30 我认为，这小节做cresc到ff是很自然的事。

12）31 在某些最近的版本里，这里低音声部里有一个降E音。

（谱例235页①）

这样的"修改"是没有什么充分根据的，因为在再现部里类似的地方是B音。

13）31 这里写着ff，而三小节后又写着ff。后面三小节又是如此。我认为，这里第三小节两次都应该弹得稍轻

些。

14）|34| 三个音对四个音的进行是很难弹的。因此演奏者必须在学这末乐章之前就克服这个困难。

15）|38| （右手）这个和弦（第二拍）要短和乾。要ff。

16）|38| 这些和弦（第四拍起）要p，同样也要短和乾。

17）|39| 在某些最近的版本里。这里根据再现部类推是：

（谱例235页②）

18）|41| 这个和弦（第四拍）要弹得很深。好像陷进去一样。

19）|43| 从这里起一直到呈示部结束都是p。轻巧。不改变速度。最后一个和弦上要有一个轻微的sf。

20）|46| 展开部应该弹得坚决果断。节奏准确。

21）|46| 我建议用右手来弹第四拍上的两个三度。这样就容易弹了。

22）|47| sf要肯定。但是不能超越p的范围。

23）|52| cresc要明显。后面的ff要热烈、冲动。

24）|57| 我想，延长号大约等于一小节。

25）|57| 所有有关呈示部的意见都适用于再现部。

26）|105| 延长号之前的两小节要稍稍安静些。

27）|106| 在乐章结束处，贝多芬经常采用这种手法，渐慢到柔板，接着立刻又回到原先的速度。延长号的长短不定，它取决于渐慢的程度。

28）|108| 某些版本擅自在这里加添了一个低音降E，

（谱例235页③）

29）[115] 最后突然是p和dim。绝对不要放慢速度！

30）[122] 参阅奏鸣曲作品第2号之一末乐章的注释20。

第 六 奏 鸣 曲

作品第10号之二

＊） 本奏鸣曲与前一首奏鸣曲相同，也是三乐章的。贝多芬在其中使用了一些异乎寻常的手法。在第一乐章的展开部里出现了崭新的主题。再现部在D大调上开始。小步舞曲式的小快板乐章代替了缓慢的第二乐章。末乐章是用赋格段的形式写成的（这是贝多芬在奏鸣套曲形式中采用对位形式的第一个例证）。

本奏鸣曲的内容清楚简单，它不包含什么戏剧性因素。它的末乐章十分幽默。

第 一 乐 章

＊＊） 第一乐章的形式是奏鸣曲式快板。主部是一个12小节的乐句，它在主调（F大调）上以完满的完全终止结束。接着开始了新的6小节的乐句，它并没有结束乐段，而停在a小调的属和弦上，紧跟着在 调（C大调）上开始了宽广如歌的副部，它在左手十六分音符华采音型的背景上由和弦与八度陈述出来。第二主题的陈述在十六分音符三连音的华采音型背景上以（G大调上）相当强烈的结尾收场。

在两小节由高音声部级进的十六分音符单声部进行充实起来的停顿以后，便是有些幽默的主题（也在C大调上），在它的中间出现了卅二分音符的进行。朝气蓬勃的结束部在这段之后加入进来，它陈述在左手十六分音符三连音和卅二分音符和声音型背景上。呈示部以两小节的八度进行，C－G－C结束。在展开部

上。这个呈示部结束的进行起着很大的作用。展开部从这个动机在a小调上的反复开始。接着（在d小调上）它由十六分音符三连音和上述十六分音符的旋律音型伴随着，新主题跟着（也在d小调上）出现。它由分解八度陈述出来，这些分解八度与左手的伴奏进行联合组成了绵绵不断的十六分音符三连音进行。这个主题的陈述在向g小调和c小调离调以后，便出现在降B大调上。呈示部结束的动机又在降B大调上出现。在一系列离调（降b小调，f小调、c小调、降E大调）之后，便是d小调属音上的停顿。再现部在延长的休止以后开始（又在D大调上！）。它在短促的转调过渡以后，又回到了主调（F大调）。

在再现部中，副部（在F大调上）紧跟着主部，它的陈述里多了一个富有歌唱性的扩充（在f小调上）。再现部以后和呈示部相差无几。

*

1） 弱起拍 这两个断奏和弦中，第二个是四分音符，它总应该比第一个稍长些。

2） 1 这个音型应当很轻巧（三连音的节奏要十分准确）这个仿佛是对前面由两个音组成的疑问动机的回答，也是由两个（重复）音组成（其中第一个音上填着三连音音型）。

3） 5 在许多旧版中，这里是两个十六分音符，

（谱例236页①）

再现部中，两次（D大调和F大调上）都是附点十六分音符与卅二分音符。看来，这里也如此就正确些。原版中三次皆是如此，

（谱例236页②）

4） 5 这里和许多类似之处的左手和弦应当连成一片，

要做到这点是相当困难的。

5）[15] 第二个和弦上的rf在钢琴上无法做到，只好把第二个和弦弹得比第一个和弦响些，用这个办法来代替了。

6）[16] 这个f要相当宏亮。

7）[18] 最末的和弦（四分音符）虽然是断音，然而却应该比前面的和弦长些。

8）[18] 由和弦与八度陈述出来的第二主题应该如歌和很连贯。

9）[19] 避免使用太浓厚的踏板效果。

10）[22] [26] 无论手或踏板都不该把休止遮盖起来。

11）[27] 左手要清晰些（不用踏板!）

12）[30] 十六分音符三连音出现了，它早由第一主题里的三连音音型预示过了。

13）[30] 低音要保持到底。

14）[30] p在左手从第二拍开始。

15）[31] [32] 这些sf每次只针对C音。

16）[36] 在大多数最近的版本中，这个和弦并非琶音和弦。

17）[41] 必须注意，这个和弦应比前面两个和弦长些（四分音符）。

18）[41] 此处应当是一片卅二分音符的进行。右手的高音声部与左手的旋律重叠了起来；（左手）降A音上的sf也涉及右手的降A。

19）[45] 这次第三个和弦也短了。在贝多芬的作品中，这类差别从来并非偶然。

20） 47 主导的旋律声部在右手的高音上。

21） 47 cresc 从piu p 开始。

22） 51 这两个和弦应当短促。

23） 66 注意第三个八度是四分音符。

24） 69 这里第三个八度是八分音符（决非偶然！）

25） 70 右手三连音音型应当与左手溶合为连绵的十六分音符三连音进行。

26） 71 73 在高音声部里，第二小节每次都要稍有表情和从容，而且仿佛是另一个乐器的起奏。

27） 75 注释26也针对着左手。

28） 78 这段十分难弹。它应当是一片连绵不断的十六分音符三连音，左手伴奏要轻盈和很均匀，下面的低音要很肯定。右手的旋律线条最使人为难，因为它尽管有不少休止符，却应当使人有绵长的线条的印象。准确遵守作者的一切力度变化极端重要。

29） 97 101 参阅注释26。

30） 113 低音要准确，八分音符以后是四分音符。

31） 118 我想，延长号等于一小节。

32） 118 仿佛是"假再现部"（D大调！），其实却是名符其实的再现部。

33） 130 这个休止符与前面的延长号相吻合。

34） 137 稍稍把降B音（非断音的四分音符）延留一下。

35） 148 — 149 由于当时钢琴键盘有限，再现部里的副部旋律略有改变。某些编者根据呈示部类推，把这里改

成这样：

（谱例237页①）

这是绝对不能容许的。这些八度听起来空空荡荡，而且比原版上的写法要逊色得多。

36）|154| 呈示部里没有这段。

37）|154| < > 只针对左手部分。

38）|161| 我认为，右手这次也应当做 。

39）|162| 在李斯特编订的版本中，这里是：

（谱例237页②）

40）|169| 在呈示部中，这个和弦是琶音和弦而且是八分音符。

41）|203| 通常不重复展开部和再现部。

第二乐章

1）|Allegretto| 这个乐章的速度近似很平稳的小步舞曲的速度。假如进行是以整整一小节为单位，那么，要找到自然的速度便不困难。

2）|5| 在克林德沃尔特版中，左手部分的陈述在这里是这样的：

（谱例237页③）

3）|7| |25| |29| |157| |161| 这些低音要短促。

4） 8 六度应当与左手第一拍同时起来。

5） 9 我想，这样分布sf会更自然些：

（谱例237页④）

6） 16 我想，延长号大致等于一小节。

7） 20 应当把左手的模仿显示出来。

8） 23 这些rf只好用轻巧的sf来代替，因为在钢琴上这样增强和弦是不可能的。

9） 32 在某些最近的版本中，这里是：

（谱例237页⑤）

10） 35 我以为，在这两小节中，应当做一个小小的cresc，而最末两个和弦要p subito。

11） 37 在李斯特版中，这两个和弦是f。必须把休止符保持到底。

12） 38 中段的速度依然如故。

13） 38 高音声部的旋律应当如歌并且是一个连绵不断的线条。我想，虽然有弱起拍，但是还应当把这里的节奏理解为扬抑格：

(∪)‖–∪‖–∪‖

(∪)‖–∪‖–∪‖ 等等

14） 42 通常把这里弹成这样：

（谱例237页⑥）

正确的弹法是：

（谱例237页⑦）

15） 53 在某些最近的版本中，这里是：

（谱例237页⑧）

16） 54 右手继续弹半连音，而左手要短促，仿佛大提琴与低音提琴的加重音的拨奏。

17） 54 我以为，这段在最后突然出现的p以前，应当全是mf。

18）[66] 由此起，左右手都是断音。

19）[70] 尽管是pp，左手高音声部还要富有表情。又是那种扬抑格的节奏。

20）[81] 在大多数最近的版本中，这里是：

（谱例237页⑨）

21）[87] 这个降B音（意外的pp）应当是在左手sf切分音（小字一组的）降B音上结束的旋律线条的继续。仿佛仍然是那个乐器，例如大提琴在继续演奏旋律线条（泰涅耶夫在我在音乐会上演出了这首奏鸣曲后向我指出了这点）。

22）[105] 参阅注释20。

23）[105] 在李斯特版中，这里是pp。

24）[113] 117 准确地把长音和休止符保持到底。

25）[124] 左手这个八度C是再现部开始的弱起拍。

26）[129] 参阅注释2。

27）[137]－138 准确地弹出右手的声部进行来。

28）[141] 参阅注释5。

29）[152] 模仿在左手。

第三乐章

*）这个生气勃勃、洋溢着海顿式俏皮和愉快的幽默的末乐章是一个赋格段。

末乐章是用具有奏鸣曲式特点的单三部曲式写成的。第一主部紧接着转入了以主部素材为基础的结束部（C大调）。

篇幅相当大的展开部把同样的主题材料加以发展。它（在降A大调上）从八度进行开始，以后便具有了对位的性质。结束

部主题的素材出现（在D大调上）在展开部的中央。在回到F大调以后，便是二声部（八度的复对位）的再现部。向小调的下属音（降b小调）离调以后，主题便由分解八度陈述出来。随后是结束部（在F大调上），它以短短的尾声（10小节）结束。

*

1）弱起拍 应当注意的是，贝多芬一次也没有把这主题的弱起音写成断音。毫无疑问，不该把它与后一小节的第一个八分音符连接起来，可是，显然不能像其他的八分音符那样短促。

2）1 在第一主题中，特别应当防止那已成为“传统”的第三个八分音符的重音。必须稍稍加以强调的只是第一个八分音符。

3）18 把这个和弦（四分音符）留得长久些。

4）23 这段里，左手的高音声部总是主要的。低音要确保到底（像管乐器一般）。所有的八分音符都是断音。

5）45 中间声部的出现要明显地表示出来。

6）51 右手的八分音符全是断音；二分音符和四分音符要保持到底。左手sf的二分音符应当清晰并保持到底，可是彼此不要相连。

7）62 这些sf只针对右手的高音声部。

8）81 应该强调左手这个音阶式进行（C、降B、A）的开始。

9）84 要明显地把（左手）作为模仿的这三个音（A、G、F）弹出来。贝多芬把这三个音的动机用在末乐章的结尾（倒数第10、8、6、4小节里的E、D、C进行）。

10）87 这个对位的段落使人想起了C大调奏鸣曲作

品第53号末乐章中类似的写法。这里应当轮流在左右手上显出第一主题来。

11）94 102 我以为，在这些转调的小节里，两次都应当做不大的渐强。

12）107 p是突如其来的。

13）120 这些sf要很强烈。

14）123 这个音阶必须ff到底。p突如其来。

15）141 参阅注释9。

第七奏鸣曲

作品第10号之三

*）D大调奏鸣曲作品第10号是贝多芬早期最重要的钢琴作品之一。

它的第一乐章的结构富有逻辑。内容深刻。形式异常完美的第一乐章，就构思的规模而论，是很交响化的。第二乐章广板，乃是贝多芬创作的深刻和热情方面的一个出色的范例。明亮如歌的小步舞曲替换了悲痛严峻的广板乐章。最终的迴旋曲是紧凑和压缩的，在节奏方面很有意思，并且具有贝多芬这一创作时期许多末乐章所具有 的典型的朝气勃勃的幽默情绪。

第一乐章

**）本奏鸣曲第一乐章的主部是一个10小节的乐段，它在主调上以完满的终止结束。这乐段的第二乐句以八分音符进行变奏地重复了一次。接着仿佛又是主部，由分 解八度陈述出来，在第6小节中被平行小调（b小调）属音上的停顿（延长号）截断，随后在b小调上出现了一个中间段落（明亮、轻盈、如歌的主题，它在左手八分音符和声音型的背景上陈述出来）。在升f小调上的终止以后，音乐继续发展，这段是连接部类型的。在属调（A大调）上以完满的完全终止结束。副部由此在A大调上开始，它洋溢着欢乐的幽默之情。这个主题的陈述同样是高度发展的。在结束整个副部的终止以后，结束部在A大调上出现，它的结构也是复杂的。最初是一个活泼的主题（在延长的属音上），

与主部在节奏上有相同的地方。这个主题陈述在按音级步步上升的低音和八分音符华采音型的背景上。整个结构经过纵向移动构成了复对位。接着进行便中断了。于是出现了一个新的八小节乐句，它部份是八度进行，部份是四声部，并且由均匀的二分音符陈述出来，在这个乐句之后在延长的属音A上，在低音部中开始了一个新的段落，它由主部的第一个四分音符的级进在不同音区内的呼应组成。这段在调性上并没有结束，而回到了基本调（D大调），它或向呈示部的反复过渡，或转入展开部。

展开部的规模也相当大。其中采用了主部的素材。从第9小节起，它整个在八分音符进行的背景上陈述出来。从调性上来看，在一系列离调（d小调、降B大调、g小调、降E大调）以后，展开部停在D大调属和弦的五六和弦上。延长号后便是再现部。再现部与呈部无多大区别，可是在再现部的结束部以后跟着一个很发展的尾声，它以结束部第一段的素材为基础。这个充满了运动和生命的尾声开始是p，而最后增强到响亮的ff。

*

1） presto 在这首奏鸣曲的第一乐章中，所有的段落内实现统一的速度、统一的脉动（这是演奏贝多芬奏鸣曲最重要的任务之一）是一个艰巨的任务。在停顿和休止的时候感觉到音乐连续不断地进行着，感觉到它是统一的整体，尤其困难。对演奏家来说，使自己具有那作为音乐作品的一个有机因素的休止的感觉，应当是一件合乎实际的有助于创造的事情。不要机械地数拍子，而要在内心感到停顿和休止，这是重大的艺术任务。

2） 弱起拍 第一句不应当渐强和将结束时渐慢。

3） 4 A音上的sf应当像弦乐组句子结束时管乐组的

全奏一般。这是所谓的乐队里"重叠"的一个例子。

4） [4] 我想，这个延长号大约等于一个小节。

5） [4] 这里，六和弦的线条接连不断而且完全连奏是很重要的。高音声部的开始应当明亮，而且应当准确地遵守各种奏法。

6） [10] 这个f应当像乐队里的全奏一般。右手的分解六度很难弹，因为主导的旋律声部始终在第二个八分音符上。这些"第二个"八分音符听起来应当是四分音符断音的线条。

7） [12] 这个sf只管八度的低音A。

8） [15] 在某些版本中，这里添了一个低音E，而在作者写这首奏鸣曲时钢琴上是不存在这个音的：

（谱例239页①）

没有必要这样增添低音，某些版本在两小节以后给D和升F增添八度的低音，同样也是不必要的。

9） [17] 在某些版本中，这里加了八度进行：

（谱例239页②）

10） [20] 不应该在这句子的结尾放慢。这样会削弱统一脉动感，何况此句以"明写出来的"ritardando（三个ff的八度）结束呢。

11） [22] 贝多芬的手稿中没有高音升F，因为当时钢琴上最高的音是小字三组的F。大多数版本都增加了这个高音。我想，应当接受这个更正。

12） [22] 我想，延长号还是相当于一小节。

13） [22] 在这个中间段落中，贝多芬显然机械地按小节标上连线。我认为这样的连线要自然些：

（谱例239页③）

演奏这个主题的时候，不要再增添什么力度变化；踏板应当用得少；左手的华采音型听起来应当轻盈、透亮和连贯。进行方向相同的华采音型要弹得连贯和均匀是很难的。这样的华采音型倒过来来练习是有益的：

（谱例239页④）等等

还要这样去练：

（谱例239页⑤）等等

以及倒过来练：

（谱例239页⑥）

14） [31] 这里并非所有的八分音符都是旋律音，这个单声部的线条中隐藏着几个声部，这种情况在巴赫的作品中是司空见惯的。我以为，主导线条或许这样显示出来：

（谱例240页①）

括弧内的文字为：（另一种乐器）

其余填充进行的八分音符应当弹得十分透亮。

15） [31] [35] 这个sf只管左手的三度。

15） [38] 这三小节要十分轻，极其均匀和轻巧，丝毫没有力度变化；绝对不要用右踏板，用左踏板是可以的。

17） [41] 左手的音阶式进行应当均匀和十分连贯（右手要毫不耽搁地接上去）。cresc 要很明显，高潮的ff以后立刻开始dim 到p。

18） [51] 这个四分音符的三连音要很均匀、清晰和不太连贯。

19） [53] 这A音与左手第一个四分音符同时离键。

20） [53] 按照音符应当这样弹这个主题：

（谱例240页②）等等

可是，不得不承认，把倚音弹成短倚音会更符合这个主题的性质。

（谱例240页③）等等

应当认定这种弹法。特别要注意的是，贝多芬并不总是准确地写出短倚音和长倚音来，他往往不给明显的短倚音加线。优秀的演奏家通常就是这样弹这个主题的。

21）|56| |63| 仿佛拨奏。

22）|66| 要确切地遵守右手的声部进行，sf只与高音声部里的切分音B有关。

23）|66| 注意左手上第一乐章的基本动机（四个下行音）。这一动机中第二个音始终是中心音。

24）|69| 这两个升F和E音要短——在中间声部的二分音符以前离键，同时不要忘记，它们是高音声部旋律线条的继续。

25）|75| 这些sf每次只管延长音G（以后是A和F，这些音都要像管乐器的延长音一样）。

26）|78| |82| 这两个p应当在cresc以后突然出现。

27）|86| cresc 应当在这个音阶式八度进行中极其平均地增强到ff。右手的和弦（sf）应当保持到底。

28）|92| 右手切分的和弦要保持到底，而左手的八度要弹得短促。

29）|93| 应当把低音当作四分音符断音的音阶式进行——A、B、升C等等显示出来。

30）|93| cresc 开始前的这整个一段要轻巧，毫无

力度变化。

31）[97] Fp只与延长的低音A有关。

32）[97] 这里，主导的四分音符的动机转到左手上，而音阶式的低音进行则转入了高音声部。

33）104 这里改变音符也是由于当时钢琴上没有高于小字三组F的音的缘故。在某些版本中，这里变成这样：

（谱例240页④）

没有必要作这样的更正。旋律声部从A下行四度到E，在再现部中也是如此，而当进行继续到小字三组A音的时候，四度的跳跃就会变成十一度跳跃了。

34）[105] 应当把这个二分音符的线条（pp）处理得很朴素，不要丝毫表情，只稍微突出升F和B音就行了。速度依然如故，不应当忘记内心四分音符脉动的感觉。

35）[113] 这个结尾再一次建立在四个音符的基本动机的基础之上。这动机里的中心音始终是第二个音。每次都不应当留住第四个音，而要轻巧地放掉。左手是p，而右手是pp。延长的低音（A）应当清晰、毫不间断，可是是pp。

36）[132] 我想，延长号大约相当于一小节。

37）[135] 139 这四个六度要显出低声部来。

38）[141] ff应当骤然开始。

39）[145] 这些sf只在右手上。

40）[161] 左手的高音（G、F、D）不是低音声部的继续，而是独立的声部。

41）[173] （右手第一个八分音符）这个A是低音部四分音符线条的继续。

42） 176 sf只能在贝多芬写的地方出现。

43） 183 187 踏板，延长号大约相当于一小节。

44） 183 有关呈示部的意见同样适用于再现部。

45） 198 197 所有这些sf只与左手的八度有关。

46） 233 参阅注释20。

47） 239 几乎所有的版本无多少充分根据把这里左手的升C音改为A音。

（谱例241页①）

48） 270 271 在大多数最近的版本中，这里添了八度进行。

（谱例241页②）

贝多芬的原谱中之所以没有它们是由于当时钢琴键盘范围的缘故。加添了八度声音就太沉重了。

49） 293 全分音符都要保持到底。

50） 305 309 313 四小节的结构每次都从右手开始。

51） 327 在左手p从第一拍开始，而在右手p从第四拍开始。

52） 327 328 四个音符组成的基本动机依次出现在高音声部和中间声部中。

53） 333 开始应当很轻，这样才有可能逐步做cresc。

54） 341 应当严格按照速度结束。

第 二 乐 章

*) 这个广板乐章就内容的深度和含义而论，属于贝多芬创作高峰之列。演奏它的时候，钢琴家面临着"宽广气息"的问题。只有真正的艺术家才学得好这种"宽广气息"艺术。这乐章里绵绵不断的音乐线条要求演奏者感觉到活生生的节奏脉动（在目前的情况下八分音符是它的基础）。没有这样内心的脉动感觉，就不可能把这个充满了严峻的、凝聚其中的、潜在的戏剧性的广板乐章演奏得有机和生动。

这个广板乐章的形式是奏鸣曲式快板，其中插部代替了展开部。主部在浓厚的和弦的背景上由平静的八分音符和四分音符陈述出来（8 小节的乐句）。第二乐句也是8 小节（旋律声部在十六分音符音型的背景上），它向C大调转调并且在C大调上以完满的完全终止结束。紧接着这个终止在属调（a 小调）上出现了宣叙调性质的第二主题。它是四小节的乐句，这个乐句（以变奏的形式）重复了一次，接着便是四小节的结束部主题（或补充）。这是一个富有表现力的旋律句，在十六分音符的旋律音型（对位）的背景上陈述出来。

代替展开部出现的是一个新的宽广的主题，它在F大调上开始，在重复的和弦（八分音符）的背景上由八度陈述出来。这个主题从p一直增长到ff，同时逐渐达到悲剧性热情的地步。中段以透亮的卅二分音符的华采音型结束，并且逐渐过渡到再现部。它的背景是左手轻柔重复的八分音符以及低音声部里延长的属音。

再现部稍带变奏地把呈示部重复了一遍，而且调性也改变了（第二主题在d 小调上）。高度发展的尾声紧跟着开始，代替了

结束部主题。在低音声部中，在低音区里，第一主题出现在右手卅二分音符三连音和六十四分音符的和声音型的背景上。从pp一直增强到f和ff。ff转为subito p，中段末尾的卅二分音符音型在低音声部延长的属音上重又出现。结尾本身以主部的素材为基础，稍稍带有宣叙调的性质，它的进行十分平稳和安详，pp的中间有 cresc 到f（八度进行）。最末又是pp，一切仿佛消逝了。

*

1）[1] 贝多芬把广板乐章的开始放在中间音区里来陈述。这是钢琴上特别适合演奏优美如歌旋律的音区。一般地说，在钢琴上用很慢的速度弹得连贯、悠长、如歌是极其艰巨的任务。

2）[5] 这个重复音降B应当弹得轻柔，它是进行停顿时填充的脉动。

3）[7] 应当精确地遵守各种奏法和力度变化。

4）[7] 在一些最近的版本中，这个和弦（第四拍）左右手三个低音之后都有附点。在某些版本中却完全没有附点。左右手应当同时开始弹这个琶音和弦，而且要弹得平静。

5）[9] 由此起是主部的第二乐句或连接部，它向C大调转调。

6）[9] 十六分音符进行的出现不应当破坏这整个乐章从容不迫的异常平静的进行。

7）[9] 这段与前面陈述很浓厚的一段形成对照。这里的高音声部应当在清彻的伴奏背景上具有比较独特的表现力。踏板要尽量用得少些。

8）[10] 必须把小音符和装饰音弹得平静和轻柔，以免

破坏音乐总的壮丽的性质。

9） 15 cresc 开始要更p些。

10） 16 这个下行琶音进行要弹得平静，不要太断开，要弹成旋律线条，决不能赋予它“经过句”的性质。

11） 17 副部在这里开始了。句逗、休止符、强烈的力度对比较使副部具有戏剧性。

12） 18 （右手）这个刺耳的减八度的不协和音程应当很有表现力，它是贝多芬所指出的rf的高峰。

13） 19 附点八分音符要保持到底，所有的断音不要弹得太尖。

14） 21 左手这个主导声部应当富有表情。

15） 23 不应当削弱ffp的对比。和弦是ff，左右手的中间声部要保持到底，十六分音符是断音（不要太短）和p（不用踏板）。

16） 25 这些和弦应当分开并且很柔和。

17） 26 结束部在这里开始。高音声部应当很有表情，贝多芬指出的一切奏法和力度变化都要准确地做到。左手的伴奏要很清晰、平稳（不要用踏板使它变得模糊起来），而且很连贯。

18） 30 主题内容簇新的中段具有如歌的、稍微壮严的性质。旋律在下面的八度重叠使音响显得丰满起来。旋律的八度重叠在贝多芬的钢琴作品中是不常使用的手法。

19） 35 这些ff应当异常宏亮和悲痛。

20） 35 37 在许多最近的版本中，这里和类似的地方是这样的：

（谱例242页①）

贝多芬在这样的情况下往往避免增一度的不协和音程。

21） 36 p在f以后应当骤然出现。作为旋律线条的卅二分音符进行听起来应当像那因激动而时断时续的人声。但是，它们在节奏上应当和左手的八分音符一起组成连贯的进行。这样演奏是异常困难的。三个卅二分音符中相对强的是第二个。

22） 41 这里，绝对准确地遵照休止符和作者所写的力度变化是极其重要的。不应当有任何的rubato或ritenuto！

23） 44 有关呈示部的意见同样适用于再现部。

24） 49 这个小节中，右手的中间声部是主要的。

25） 50 迴音要弹得平静，丝毫不能慌乱。

26） 51 旋律线条是：

【谱例242页②】

27） 65 主题在低音声部中开始是pp。从第二小节起的cresc应当极其均匀地逐渐增强到高涨结尾的悲痛的ff。虽然有休止符，然而华采音型进行应当与左手连成一片仿佛从未中断。

28） 72 参阅注释21。

29） 76 这个地方（在cresc之前）应当很朴素，不要有任何力度变化，并且要严守广板的速度。左手要悄悄地加入八分音符的进行，丝毫不要獶鐃。

30） 79 cresc应当做得明显、富有表现力。

31） 81 这两个升G和A音不应当与和弦合为一个动机。它们听起来应当像双簧管与弦乐组柔和的和弦之间的呼应。

32） 82 贝多芬写在升G音上的rf在钢琴上是办不到的。我们只好用稍微加重这个音的办法来代替它。

33） 86 结尾丝毫不要放慢。

第三乐章

*） 在广板乐章内悲痛的紧张以后，贝多芬仿佛向明媚的春天的早晨敞开了窗户。阴暗浓重的色彩被阳光代替了，空气里仿佛弥漫着鲜花初开的大自然的芬芳，心中变得高兴和喜悦起来。

*

1） 弱起拍 整个第一乐段听起来应当像一支歌。必须把它演奏得明亮和朴素。演奏这首小步舞曲时，奏法起着很重要的作作用。它们造成弦乐器演奏的印象。

2） 7 应当把这个低音声部的短句弹得很鲜明。

3） 15 贝多芬在这个小节中把高音声部的进行留住了（这是明写出来的放慢）。

4） 17 19 这些sf显示了模仿声部的开始，不应当把它们弹得太强烈。仍然要保持p的性质。

5） 29 p在cresc之后立刻开始。

6） 31 低音声部的ff要很坚决，但是绝不要粗暴。

7） 38 这个sf只在左手上。

8） 39 p要出其不意。

9） 43 低音要像贝多芬写的那样保持到底。其他声部里的各种奏法要确实做到。

10） 53 又是一个"明写出来的"放慢。

11） Trio 中段的到来丝毫不停止进行，也不改变速度。由于八分音符三连音的连贯进行，它使人得到稍快的印象。

12）[54] 三连音的音型应当弹得丰盈和均匀。

13）[54] 左手所弹的声部里f和p的交替也扩大到右手的华采音型上。

14）[67] 这个ff和其次的p subito一样与左右手有关。

15）[70] 应当注意的是，四分音符由此起转为连音了。

16）[82] ff在左手从第三拍开始，而在右手是在下一小节的第一拍开始。

17）[85] 休止符要保持到底，小步舞曲的反复要不停地紧接着开始。

第 四 乐 章

＊） 这首迴旋曲的特点是形式简洁压缩。它的性质愉快、俏皮、略带幽默之情，有大量的力度对比和节奏对比（许多延长号），它是一个明显的例子，说明贝多芬怎样善于用看来不足轻重的萌芽创作出一大段美妙的音乐来。

从形式上讲，这首迴旋曲是相当复杂的。在主部压缩的陈述之后便是连接部主题，它在十六分音符进行的背景上陈述出来。它的级进的旋律线条与时断时续的第一主题形成对比。它在主调上开始，以后来到A大调的属和弦上。接着在A大调上出现了简短的（8小节）第一插部，这插部的主题建立在半音阶进行的基础之上。它停在D大调属和弦的五六和弦上。这以后是主部的反复，这次主部并不以主音结束而突然地解决到降六级音（降B大调）上。第二插部在降B大调上开始，洋溢着俏皮的幽默，它以

降E大调上十六分音符的八度进行和减三和弦E—G—降B上的停顿结束。主部的片断在降B大调上出现；又是延长号。其后是稍微精致的八分音符的八度进行，这进行引向D大调属和弦上的延长长号。随后是再现部。在再现部中，连接部主题转到一个在b小调上开始而且以主部的第一节奏动机为基础的插部。这个插部又导至主调的属音上的停顿和主部最后一次（变奏的）反复。然后就是相当大的尾声。尾声具有华采部的性质。它一开始模仿地陈述了那由第一主题产生的新动机。接着在短短的即兴性的插部（切分的和弦）以后，一切以透明的结束告终。在低音声部延长的主音上，主部主题的短动机在低音中不断地反复着，其背景起初是十六分音符的半音进行，以后改为十六分音符的琶音进行。整个结束是p而且应当造成音响逐渐消逝的印象。

*

1）[弱起拍] 回旋曲有机发展的、简促的基本动机与停顿（休止符和延长号）相互交替，共同形成了一个贯穿着统一节奏生命的活的整体。第一动机中第三个八分音符总要轻巧地离键。所有的休止符、句逗、延长号（在这个乐章中为数很多）和乐谱上的一切过着同一个节奏生活。延长号并非偶然，它们始终自然地纳入确定的拍子范围。不能只强调准确地弹出这首回旋曲里的一切休止符的重要性就够了。假如演奏者不具有活的节奏感，不感觉到音符之间的一切间隙是活的，假如他不创造节奏而仅仅机械地执行拍子，那么他的演奏就会死板，就会使这段音乐失去原有的生气。

2）[2] 在这句中，除第一次以外，贝多芬每次都标上cresc。我认为第一次也可以把它添上。

3） 4　我想，第一个延长号在迴音开始前大约继续两个四分音符和一个十六分音符之久。迴音的时值贝多芬已写出来了（用小音符写出）。我想，第二个延长号大约等于三个半四分音符。在最后一个八分音符以前最好做一个句逗（把所有的音符都放掉）。

4） 4　在某些版本中，这两个E音（左手第三拍和第四拍）是相连的。

5） 6　p在cresc以后立刻开始。这个结束的小节造成速度放慢的印象（"明写出来的" ritard ）。

6） 7　不应当削弱ff和p的强烈对比。

7） 9　十六分音符进行的出现令人感到仿佛开始稍快了。可是应当百般警告演奏者，基本速度不能有任何变化。cresc开始以前全是p，轻巧，清彻，几乎不用踏板。在左手华采音型中，在连绵不断的进行的情况下必须感到好象有两个因素：低音的拨奏和以后转入右手的十六分音符进行。

8） 13　主导声部转入左手。右手十六分音符进行尽管有休止符，仍应当和左手一起造成连绵不断的印象。

9） 16　继fp之后，p保持不变一直到cresc为止。

10） 16　贝多芬常常在进行结束时不加快而放慢速度（这里八分音符三连音代替了前面的十六分音符）。这点应当准确做到。

11） 17　（左手）第二个八分音符每次都要轻轻地放掉。

12） 21　p骤然开始。

13） 24　我想，延长号大约等于两拍。

14） [28] 参阅注释4。

15） [35] 这段中sf要弹得很强烈（只在高音声部中）。在ff开始前整段是p。

16） [38] [40] 这里属音和主音在第一拍上大胆的重合是很精彩的。左手上和声的变换每次都应当稍加突出。

17） [45] 我想，延长号大约等于两拍。

18） [45] 降B大调上的第一主题要pp，丝毫不要增加力度。

19） [48] 右手八度的D音以后，左手三度E－G紧接着在后半拍上出现。其后的延长号我想大约保持三拍半之久，然后再弹八度的升C。

20） [49] 这些八度进行要极其连贯，在cresc 之前要用均匀的p，毫无表情。

21） [55] p在sf以后出乎意料地开始。

22） [55] 我想，延长号大约保持三拍半之久。

23） [59] 在某些版本中，这两个E音（左手第三拍和第四拍）是相连的。

24） [68] sf只在左手上。

25） [72] [73] fp只管左手的延长音升F。其余全是p。

26） [74] pp只在右手上开始。左手还继续弹p，直到贝多芬写在两小节后的pp为止。

27） [78] 这些sf与所有的声部有关。

28） [80] p突然开始。

29） [83] 我想，延长号大约等于两拍。

30）[85] [88] 在这些基本动机变奏的十六分音符音型中，第三个十六分音符应当是中心音，这与第一动机的第二个音——中心音——相吻合。

31）[87] 参阅注释4。

32）[92] 我认为，由此起meno f 。一切都要很有节奏，sf轮流出现在左 右手上。

33）[96] sf从弱拍转到强拍上，这点应当做得很肯定。这些强拍上的sf同时由左右手奏出。我以为，从这里起到ff为止应当渐强。

34）[98] 我想这样来处理这个延长号：八度的D保持约两拍半之久，随后的小音符——八分音符和卅二分音符要确实保持它们原来的音值，而第二个延长号，我想大约等于两拍。

35）[98] 我以为，可以在这个卅二分音符的经过句中做渐弱。

36）[101] 进行的停顿代替了贝多芬在乐曲结束前常用的渐慢。

37）[106] 除了低音声部中延长音D上的f_p以外，其余的一切至终都要p，毫无力度变化，而且速度至终不变，几乎不用踏板。

38）[106] 左手上三个八分音符组成的基本节奏动机虽然是p，但是始终要很清晰，每次都要准时地放掉第三个八分音符而按住全分音符D。

第八奏鸣曲

作品第13号

* 在前几首奏鸣曲的注释中我已指出，贝多芬探索了发展钢琴奏鸣曲的新道路和新形式。在前7首奏鸣曲中，当然，特别是在第8奏鸣曲中，可以举出许多进行这种探索的例子。

在这首悲壮奏鸣曲第一乐章的前面，贝多芬加了一段很大的引子，在展开部的开始及尾声前又出现了这段引子的素材。在贝多芬的钢琴奏鸣曲中，只有三首奏鸣曲有这种缓慢的引子：升F大调奏鸣曲作品第78号，降E大调奏鸣曲作品第81号a和奏鸣曲作品第111号。

贝多芬在自己的创作中，除了以一定的文学著作为题材的作品（《普罗米修斯》）《爱格蒙特》，《柯列奥芝》等）以外，很少采用标题性的标记。在钢琴奏鸣曲中，我们只有两个这种例子：本奏鸣曲由贝多芬命名为悲壮（ pathétique ），降E大调奏鸣曲作品第81号a的三个乐章被他称为《告别》（ Les Adieux ）、《分离》（ L'Absence ）、《归来》（ Le Retour ）。另外一些奏鸣曲的标题如《月光》、《田园》、《黎明》、《热情》等并非出自贝多芬之手，而是后人随意题上的。

贝多芬所有具有戏剧性、"悲壮"性质的作品都是用小调写的。其中有许多作品正如本奏鸣曲一样是用c小调写成（钢琴奏鸣曲 作品第10号之一、c小调三重奏作品第一号、c小调小提琴奏鸣曲作品第30号、c小调钢琴32变奏曲、第三钢琴协奏曲、第五交响曲《柯列奥芝》序曲、钢琴奏鸣曲作品第111

号等等）。

可以看出，悲壮奏鸣曲各乐章的主题是很相似的。引子的主题和快板部分的第一主题毫无疑问是相似的。第一乐章的付部和第三乐章（回旋曲）的第一主题很接近。第二乐章的第一主题和回旋曲的第一主题也略有相似之处。

第一乐章

1）[1] 引子（Grave）在速度、性质及节奏型方面与急速的快板部分完全不同。但是，正如贝多芬作品中通常所有的那样，他在引子及快板部分实际上保持了同一个脉动。虽然慢速的引子有着复杂的、精美的旋律线条，而快板部分的进行相当急速。为了使构思、内容和陈述形式得到统一，贝多芬天才地运用了同一的节奏脉动，这是辩证的因素。它将作品中往往是强烈对比的、互相对立的因素统一了起来。

在2／2的快板部分，进行是以二分音符为单位的。如果说在引子中每一拍有四个十六分音符，也就是说进行是以十六分音符为单位，那么，引子的一个十六分音符等于快板部分的一个二分音符。这样，在速度和性质上尖锐对立的引子和快板部分就用共同的脉动统一起来了。

引子音乐的悲剧性质不能表现为松散的演奏和任意的rubato而是极端严肃的处理和绝对准确的节奏。

在开始弹引子以前，应该根据快板部分的速度，仿佛作一个节奏练习一样先在内心里感觉一下。应当先在心里默默地唱一唱快板部分开始的一段，确定快板部分二分音符的脉动，然后再把

快板部分的二分音符的进行转换为引子的十六分音符的进行。

快板部分的结构是不很平常的。主部（16小节的乐段）是以半终止结束的，然后又加上了一个反复的四小节的补充。在这之后进来的是建立在主部素材上的连接部。它导向平行大调属音上的停顿。但是，付部不是在平行大调上，而是在它的同名小调（降e小调）上开始的。主部与付部的这种调性关系（c小调和降e小调）在古典作曲家的作品中是十分不平常的。在以四分音符进行为背景的柔和的、富有歌唱性的付部之后，结束部（降E大调）再次回到八分音符的进行，而且带有生气勃勃的、又是急速的性质。在这之后是一个反复的四小节的补充，然后是建立在主部素材上的第二个补充。

呈示部在调性上并没有结束，它中断在属调的属和弦的五六和弦上（升F－A－C－D）。当呈示部反复的时候，这个五六和弦转向c小调的属和弦，而当转入展开部时，这个五六和弦又重复了一遍。

在延长号之后，展开部（在g小调上）开始了。它是从回到引子的主题素材（四小节）开始的，然后又从g小调转到e小调上。两次两个小调相差一个小三度的对照是很有意思的：c小调－降e小调，g小调－e小调。在又一个延长号之后再次（在e小调上）开始了建立在主部素材上的快板部分并导向在主调属音上的一个持续的停顿。在华采部式的8小节单声部的过渡（均匀的八分音符进行，以后出现了再现部。

在再现部中，付部的第一段出现在下属调（f小调）上，第二段则在主调上（这次在小调上）。

结束部突然中断在减七和弦（升F－A－C－降E）上（在

本乐章中每次在升四级音—升F上的停顿是很有意思的，这种手法在巴赫的作品中是常常可以达到的）。引子的段落（四小节）重新出现，这之后是建立在主部素材上的急速的结束（12小节）。开始时是p，一直达到ff。

2） [1] fp在钢琴上只得改为一般的sf。

3） [1] 引子中所有的卅二分音符必须弹得绝对准确，不要把它们变成为十六分音符的三连音，也不要弹成六十四分音符。

4） [1] [2] （左手）这个弱起的卅二分音符不要和第一拍连起来，而要弹成半连音（non Legato）。

5） [4] 在这个和弦（右手第四个和弦）以后，双手要同时起来。

6） [4] 这个"经过句"在节奏上要弹得绝对准确。

7） [5] p要突然进来，后面的ff和p的交替均应如此。

8） [5] 一般由此开始都把速度大大地加快起来。必须极力防止这种加快，因为它会破坏这段音乐壮重、严肃及深刻悲剧性的性质，更不用该由于速度的加快，在引子结束时出现的小音符（包括一百廿八分音符）就不可能弹得准确了。

9） [9] 不把这些休止符算够已成为一种可悲的传统了。同时，应当感到这些休止符的脉动如一种隐藏的潜力，它在下一小节中以迅速的半音的激流爆发出来。

10） [10] 我想，延长号相当于三个半十六分音符。

11） [13] [19] [21] 这些切分音应稍稍强调出来，但仅在右手上。贝多芬在再现部里的这些音上标了sf。

12） [15] [23] cresc应从piup开始。

13） [17] [25] 这个"对斜"——左手的降A和右手

的A——要稍稍强调出来。

14） 27 subito p。

15） 27 sf仅在右手上。

16） 30 34 在这个有着增六度的和弦上可以作一个小小的增强。在第一拍上（各声部的G）又是p。

17） 38 42 这个sf是指双手的。好像是新乐器的起奏。

18） 39 在某些最近的版本（例如彼得斯版）中，这里是这样的。

（谱例246页①）

19） 45 这四个sf仅指右手。这个地方应演奏得像两个乐器的互相呼应。

20） 49 四分音符的进行是填充休止的（脉动）。它没有旋律的意义。

21） 51 第二主题的陈述对于演奏者来说是相当困难的。右手一直跨越左手。在这种情况下不应有任何跳跃的感觉。右手应使人觉察不到地在键盘上滑过。弹奏者应感到自己仿佛有三支手。旋律声部——主题——总是在高音区，低音区的前四个音好像领唱部分一样，在预示那快要进来的旋律声部，它们应当像大管的短句。

22） 51 （左手）这段简单的伴奏乍看起来好像很容易。事实上弹奏这样简单的伴奏并不容易。低音每次均应柔和地进来，而且丝毫不能中断。在第二、三、四拍上重复的三度要很轻巧和清彻。第四拍每次均应轻轻地放掉，在第一拍的低音进来之前不要离键。

23） |75| |79| 这些经过小节（rf）应弹得很突出。左手的低音要连贯，而四分音符要轻轻地抬起。右手要准确地表现各种奏法。

24） |83| 大多数的版本在这个地方都随意地(而且不成功地）加上了一个C音。

（谱例246页②）

25） |89| 这一段的开始不要弹成前一个属和弦的"解决"，前一段结束在pp的属和弦上（半终止）。应当用一个句逗把下一小节（"结束"部的开始）分隔开来。

26） |89| 在前一个pp以后，这个p应当明亮。高音声部的第一个降E（切分音）两次都应稍稍加以强调。

27） |93| |105| cresc 应从piu p 开始（几乎是pp）。

28） |93| |105| 标上了园点的音在左右手上均应是四分音符的断音。

29） |101| p要突然。

30） |113| 在左右手上p均在第二拍上进来（要突然）。关于左手的伴奏见注释22。

31） |113| |117| 应稍稍强调这个切分音（只在右手上）。

32） |125| 右手的全分音符要准确地保持到底（没有休止）。

33） |130| 在李斯特的版本中，这里是这样的：

（谱例246页③）

34） |132| |134| 把这个延长号的时值想象为将近

三小节会更自然些。如此和前面的一小节加在一起就形成四小节结构。

35）[135] 又回到引子的素材。无论在速度或性质上均与开始时相同。

36）[137] 这里好像是piu p。

37）[138] 延长号可以任意处理。我认为，在这个延长号的前面可以稍稍放慢。

38）[139] 这里一开始就应是前面快板部分的速度。丝毫不要削弱f和p的急剧交替。

39）[141] [147] 这个八度也是f。

40）[142] 在伴奏部分中，不要把第一拍和第二拍连起来。

41）[142] 这个短短的动机是从"引子"中借用而来的（节奏上有所改变）。

42）[145] 所有的cresc都要从piu p开始。

43）[151] 左手这种困难的奏法要弹得准确，同时不要破坏四分音符匀称的进行。

44）[161] cresc 在这里达到了高潮。弹奏下面四小节时不要减弱力度。p要突然起来。

45）[169] [177] 应当想象这里有这样一个隐蔽的动机。

（谱例246页④）

46）[175] [183] 在cresc 以后的同一动机（节奏改变了）应当鲜明。

（谱例246页⑤）

47）183 低音声部里有模仿：

（谱例246页⑥）

贝多芬在这里机械地按小节标上的连线模糊了音乐的艺术构思。

48）189 这个填充总休止的经过句应弹得轻巧和清楚，不要有任何力度上的或节奏上的变化。

49）197 有关呈示部的意见也适用于再现部。

50）213 217 这些二和弦是p subito。

51）296 参阅注释34。

52）297 在休止时，应再次转移到十六分音符的脉动上去。

53）298 应当把休止符保持到底！

54）300 Grave 部分的最后四个八分音符要弹得柔和，要把每一个音分开，不要用踏板把它们连起来。

55）301 这四小节是p，没有cresc。

56）307 准确地按原速度来弹最后的几个和弦。

第二乐章

* 这个柔板乐章十分高雅淳朴。弹奏它时应避免多情善感。要准确地作到作者为数不多，但是却十分重要的指示。它的音响接近于弦乐四重奏。

本柔板乐章在形式上是复三部式，带有缩减了的再现部。主部有三个段落，它以完满的完全终止结束在主调（降A大调）上。主部宽广如歌的旋律出现在十六分音符均匀的进行的背景上。中间的乐句在陈述上是比较自由的，而且稍有朗诵音调的性质。

在主部之后直接（在降a小调上）开始了中间段落（好像是高音声部和低音声部之间的对白）。在移到降六级音的调上（降F大调，被E大调用等音的方法替换了）之后，又回到降A大调，接着开始了再现部。它是在重复的十六分音符三连音的背景上出现的，这个进行也保持在再现部中。

再现部缩减了：它只由主部重复的（和开始时一样）第一乐句组成，并且正如贝多芬在大段落结束时所常作的那样，以高音声部中有着新旋律的8小节补充结束。

*

1）[1] 高音声部应弹得十分连贯和如歌（molto cantabile e molto Legato）。低音声部在节奏上和高音声部几乎是相同的，要弹得十分柔和，同样也十分连贯。十六分音符进行要流利，不要骤键，不要突出个别的音。

2）[5] 这两个卅二分音符要平稳、柔和。

3）[7] 半连音要很平稳。

4）[8] 这三个降A音是半连音。

5）[8] 初次出现三连音，它在后来起着重大的作用。这6个三连音要弹得柔和，不太使人注意，好像是填充休止的连接音型。断音不要太短促。

6）[9] 主题这个比较宽广的陈述应弹得稍稍明亮一些。

7）[14] 在彼得斯的版本中是这样的：

（谱例247页①）

8）[10] 这个新的乐句应该用纯朴的，我想说用内心亲切的表情把它弹奏出来。

9）[20] 必须防止过份"活泼地"弹奏这些廻音以及其

他的小音符。它们都要平稳流畅，好像在旋律线条"以内"。必须记住这样一条规律，音符愈小，它们之中的每一个看就愈弱。关于从朗诵音调方面来演奏这些廻音的问题，参阅C小调奏鸣曲作品第10号之一第二乐章注释10。

10）[24] 主导声部继续着十六分音符的线条。八分音符的三度要很柔和。

11）[25] 在低音声部中模仿主要声部的这一进行应稍稍加以强调。

12）[27] 中间声部的这些十六分音符的进行不是高音声部旋律线条的继续，而是模仿。cresc 以后的p要突然进来。

13）[36] 中间段落（降a小调）应像小提琴与大提琴之间的对白。许多演奏者从这里开始将速度加快起来，有些编者甚至在这里加上piu mosso。这种加快严重地破坏了贝多芬深刻的构思。贝多芬在中间部分使用三连音的进行与普通的十六分音符的进行相对，而在再现部中把三连音的进行和前面的加以比较。在中间部分加快速度的条件下，就会随着再现部的开始产生三连音毫无根据的速度变化。

pp显然指的是中间声部的三连音。

14）[37] 45 注意，低音部的这个八度的降A以及8小节后的E，是贝多芬在这个段落中唯一用四分音符，而不是用八分音符写的低音。

15）[38] 40 准确地遵照不同的奏法。

16）[42] sf 指所有的声部。

17）[51] 在不大的cresc以后，p立刻进来。

18）[51] 在再现部的陈述中，准确地作出十六分音符

三连音的奏法是十分困难的，这些三连音应当象中音提琴奏出来的一样。

19）|55| 在一支手上将卅二分音符和十六分音符的三连音结合起来在节奏上是十分困难的，必须把它们表现得绝对准确。

20）|62| （左手）这个降E必须准确地保持到底，下一小节的降D也是如此。

21）|66| 不要忘记，这个卅二分音符不是六连音。

22）|67| 只好在左手的和弦上开始cresc ，因为在钢琴的延长音F上是作不出cresc 的。

23）|67| 这些卅二分音符以及后面的迴音很难在节奏上弹准确。

24）|68| 可以这样简化。

（谱例247页②）

25）|72| 直到结束不要放慢。

第 三 乐 章

* 这个迴旋曲的性质常常被认为是表现演奏技巧的，因而把它弹得太快。在速度太快的情况下，就会丧失这一乐章的亲切性质——它的歌唱性。

这个迴旋曲（奏鸣迴旋曲）的形式相当简单。主部有着乐句扩充了的形式，这一乐句以完满的完全终止结束在主调（C小调）上。在一个不大的连接段落以后，在平行大调（降E大调）上进来了付部。它具有明亮的性质，在节奏上很多样化，出现了八分

音符的三连音。8小节用四分音符的和弦陈述出来的乐段(补充)，接着又回到三连音的进行——向再现部过渡。主调属音上的停顿(延长号)结束了付部主题，接着重复了主部。在反复之后直接开始了中间段落。它具有或多或少的对位性质，是以二分音符平稳的进行开始的，然后出现了四分音符、八分音符的进行。最后(停在主调的属音上)是十六分音符和八分音符三连音的进行。

再现部在陈述上和呈示部十分接近。再现部中的付部是在同名大调(C大调)上，而不是在平行大调上。结束时加上了一个尾声，正如贝多芬作品中所常有的那样，在尾声中出现了新的旋律进行。

尾声具有鲜明的、生气勃勃的性质。在完全结束以前(同样是贝多芬常用的手法)出现了一个安静的旋律句(p和pp)，而最后是ff的鲜明的一击(下行音阶式的进行)。

*

1) 弱起小节 本乐章的第一动机产生于第一乐章的第二主题。主题材料具有共性的这种例子在贝多芬的许多作品中都能遇到。浪漫派的作曲家——舒曼，特别是李斯特，广泛地运用了这种创作手法。一些现代作曲家也经常采用这种手法。

2) 1 左手的伴奏要弹得很清楚、均匀，几乎不用踏板。

3) 1 在解决下面这样的问题，在弹类似这些八分音符的音时，是把它当作过渡音呢，还是当作结束的"韵脚"音呢？——在这样的时候，决定性的关键，一般要看他们在和声上的意义。八分音符在这里有着"先现音"的性质，那就应当把它弹成过渡音。但是，在演奏这个句子时，作为一个连续不断的线条，把它想象为长短格的韵脚，而不是短长格的韵脚，我认为是要巧

妙得多。短长格的韵脚会使这一主题太平凡和没有多大价值。

4） 3 这三个三度应当清楚、轻巧，好像是两个大管一齐演奏的四分音符的断音。

5） 8 整个主部要用p来弹奏，但是，从这里开始，主部的陈述是更宽广了，有的地方出现了八度。虽然仍继续是p，可是这时的音响应当比前面明亮一些。

6） 9 在这里以及在下一小节，右手的最高点是这两小节前两拍上的八度降A和G。左手第一小节的最高点在第三拍上，而第二小节则在第四拍上。

7） 12 在这里以及两小节以后，高音声部的句子是在切分的第二拍上开始的（降B和C），这两个地方应稍稍加以强调。

8） 16 从第二拍开始的f应当突然进来，像乐队的全奏。这里是潜藏的精力多次爆发的第一次，这种潜在力量是这个迴旋曲中隐藏在安闲恬逸的外形之下。

9） 18 二和弦（四小节以后也同样）应当弹得丰满，但是柔和。在钢琴的持续音上无法表现的fp不得不以轻微的sf来代替。

10） 20 这三个六度必须弹得很轻巧（四小节以后也如此）。

11） 25 这一新的主题（付部）应当明亮、朴素。应当稍稍强调它的切分因素（仅在旋律声部）。

12） 28 从这个降A开始的模仿的中间声部，作为新乐器的起奏应稍稍加以强调。

13） 29 这个降B在整个小节中都应很清楚。

14） 31 这里作一个小的增強会更自然一些。

15） 33 这些sf不应破坏整个p的性质。

16） 33 为了造成某种活跃的气氛，贝多芬引进了八分音符三连音的进行。谁若在这里加快了基本速度，谁就给贝多芬帮了倒忙。

17） 43 贝多芬在这个"补充"中只用四分音符和二分音符的进行造成一种十分安静的印象。在这里将速度作任何放慢都是十分不恰当的。

18） 51 p要突然进来。八分音符三连音（在二分音符之后）的再次出现给人一种速度加快了的印象。

19） 51 应稍稍强调这个降A。大指按住二分音符以后再滑到G音上。

20） 54 贝多芬在这里的低音降A上已标上了sf。

21） 56 这个鲜明的，达到了ff的cresc和急速的音阶是潜力的又一次爆发，但它比前一次要鲜明得多了。

22） 61 我想，延长号应相当于一小节。

23） 73 贝多芬在这里标上了cresc，这在第一次是没有的。

24） 78 用二分音符及四分音符进行的中间段落开始了。弱起的三个八分音符在节奏上和第一主题的弱起小节正好相同。

25） 83 这两小节里，主要声部在左手上。

26） 85 由此处开始主导声部又回到右手上。

27） 91 主导声部（重叠为三度）又一次（两小节）在左手上。

28） 93 由此处开始，主导声部又回复到右手上。

28）|93| 由此处开始，主导声部又回复到右手上。

29）|94| |95| 这里应强调模仿。

30）|98| 贝多芬从这里开始了八分音符的进行，引进了一个新的、对位的、音阶式的、断音的声部。

31）|101| 音响开始大大地增强了。在此以前整个段落都是p，不要任何增强。

32）|103| 两个声部相互移位了。

33）|105| sf要鲜明，但只是在左手上。

34）|107| 新的增强的浪潮（持续音）。cresc开始时应比前面的f稍弱一些。

在接近新的、更大的“潜力的爆发”时，贝多芬引入了十六分音符的进行，这种进行（除了个别短的音型外）在整个回旋曲中再也不会遇到了。基本速度应始终保持不变。

35）|113| 为了得出更宏亮的音响，贝多芬在这里又再次回到八分音符三连音的进行。这一引向高潮ff的段落，我认为应再次从meno f开始，到接近ff时再作一个cresc。

36）|115| 在彼得斯版本中，在这里（第二拍第二个音）是F，

（谱例249页①）

37）|120| 我想延长号大约相当了一小节。

38）|120| 有关呈示部的意见基本上也适用于再现部。

39）|128| 主题在低音声部，要稍有表情。

40）|130| 这里显然应有一个cresc。

41）|134| p要突然进来。

42）|153| 这个补充段落在再现部里比在呈示部里发

展得多了。

43）|167| |168| 第四拍应轻轻抬起。高音声部的全 音符要准确地保持住，并使它们互相连接起来。

44）|171| 在calando以后的A tempo，不要突然而要逐渐地进来。

45）|182| 由此开始，"潜力"逐渐表面化。回旋曲的结尾充满了力量和戏剧性。要鲜明地强调出整个奏鸣曲"悲壮"的性质。

46）|183| 这些sf以及后面的ff都要十分鲜明。

47）|189| 又是一个突然的p和新的高涨。

48）|189| 左手切分的和弦要尖利，使它们与右手强拍上被强调的声部相对比。

49）|193| 第二和第三拍上的这些sf要很鲜明。这是贝多芬的作品中在结束前所常有的新的旋律进行。

50）|202| 我想延长号大约相当于一小节。

51）|202| 第一主题的片断在降A大调上。这是贝多芬的作品中常有的结束前的（明写出的）渐慢。但是，这里可用piu tranquillo 来弹奏。

52）|208| 应当好像猛烈地落在这个结束的ff上。如果在前数小节作了渐慢，这里就回到快板部分的速度。

第九奏鸣曲
作品第14号之一

第一乐章

*）作品第14号的两首奏鸣曲都是三个乐章的，两首奏鸣鸣曲中都没有中间的慢乐章，两首作品在形式上都简洁紧凑。

其中第一首是E大调，在类型上接近F大调奏鸣曲作品第10号。像贝多芬的多数早期奏鸣曲一样，它的写法有许多管弦乐的特点。这首奏鸣曲的情绪是明朗的，没有前一首《悲壮》奏鸣曲中那样多的戏剧性因素。

正如通常那样，第一乐章的主部是一个不完整的乐段。第一乐句以主调上的半终止结束。第二乐句则变成连接段落，停止在重属和弦上。在停顿之后直接开始了付部。它的结构相当复杂——分为几个独立段落（均在B大调上）。第一个段落（16小节）如歌、平静，有些复调因素。随后是一个8小节的乐段，充满了明亮的诙谐，附有4小节十分尖利的补充句，随后又是一个几乎全是四分音符进行的8小节乐句。开始时是p，在cresc以后猝然停止在ff（sf）上，然后又是p，在此以后开始了建立在主部素材上的结束部（4小节）。

展开部也是从第一主题开始的。在第5小节中，这一主题发展成一新的主题，它陈述在左手十六分音符和声音型的背景上。主题是a小调，经过C大调和e小调转向属音（10小节）上的持续音。再现部的主部主题是在左手十六分音符音阶进行的背景上以f开始的。在其他方面再现部均与呈示部相似。在付部（用

基本调E大调）开始前向C大调的临时转调（pp——又是在十六分音符音阶型进行的背景上）是很有意思的。结束部大大地扩充了（15小节）。

*

1）[1] 第一主题应弹得很朴素，没有多余的力度变化。整个前4小节的乐句应当一气呵成地弹出来。李斯特在自己的版本中在前14小节增添了许多力度表情记号，使人很难同意。

2）[1] 左手的伴奏是重复的和弦断续进行，其中相对最强的应当是第二个和弦。第四个八分音符（第三个和弦）均应轻轻地放掉，要极力避免那怕是微小的拖长或是出现重音。在双手一起弹时，和右手的旋律线一起，应当使人产生八分音符的进行没有中断的印象。

3）[4] 填上了两个经过音（升C和升D）的四度（B—E）终止进行应当作为乐节的弱终止（阴性终止），仿佛逐渐消逝了一般。特别是在最后的E音上，应当避免那怕是极微小的增强。左手的和弦应当准确地保持到底，并和右手同时放掉。

4）[5] 仿佛填满休止的这两小节应当弹得很清彻，音型匀称，使人觉察不到地由一手转到另一手上。在每一组音型中，最后的B要弹够，同时不要在这些音上出现丝毫重音。弹奏这两小节时不要有任何力度上的变化，绝对不要用踏板（可以用左踏板）。这里首次出现了在呈示部再也不会遇到的十六分音符的进行，直到展开部和再现部的开始，贝多芬才再次采用了它。

5）[7] 低音B结束了前面十六分音符的音型，同时它又好像是圆号的起奏（管弦乐"重叠"的手法）。

6）[7] 这个一小节的动机应弹得平静如歌（cantabile），

7）8 前面一小节移高了八度（另一种"配器"）。

8）8 右手的这个B（最后一个音）要稍稍强调出来，它结束了前一个动机，由此又开始了一个新的动机（又好像是另一个乐器）。

9）9 在以后的4小节中，准确地注意声部进行是十分重要的。采用我所建议的比较细致的指法（右手F－2指，E－5指）对此会有帮助。

10）10 在（右手）这个B音上也象是一种乐器（例如双簧管）结束了自己的动机，而另一种乐器（例如单簧管）开始了新的动机。

11）12 在下一个乐句开始以前，应当有一个小的句逗。

12）13 停止在重属和弦上的这一连接段落引向付部。

13）15 贝多芬在这三个八度（二分音符）上面标了断奏的记号。这几个和弦应当分开，但不要短促。

14）15 第一个cresc。除了开始的p以外，到此为止尚未有过任何力度变化的记号。

15）16 f和p的交替要鲜明。

16）16 从这里开始，低音声部的八分音符进行不再有间歇。应当注意不要漏掉一个八分音符。

17）20 这一次不是f，而是sf。这是极重要的细致之处，f只是在下一小节才进来（停在重属和弦上）。

18）21 在再现部中这里是f，在呈示部中却没有——这显然是写谱时的疏忽。在原版中，f是放在括弧里的。

19）22 付部十分清彻，富有歌唱性，八分音符、二

分音符及四分音符组成的级进进行。与主部二分音符平静、匀称、音程跳动较大的进行形成明显对比。必须准确地弹出贝多芬标出的的半连音及连线。

20） 25 在和弦上及高音升F上的cresc，在钢琴上是表现不出来的。

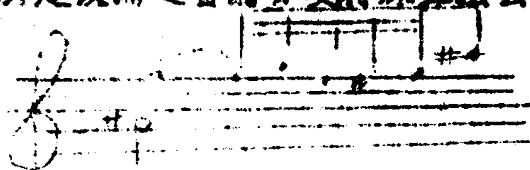
21） 30 主题向下移低了八度，并用左手奏出。很有意思的是在这个音区中，在这里，在再现部里，贝多芬都用连绵不断的连音代替了半连音。

22） 31 模仿应弹得平静、柔和。

23） 33 这里的cresc，是完全能做出来的。它从左手开始，在右手的和弦（升B—升D—A）上达到最高点。两小节后低一级，也同样如此。

24） 38 付部是由几个在性质上及主题内容上各不相同的段落组成的。从这里开始了充满轻松诙谐感的第二段落。整个这一乐段应用p，要轻巧。必须准确地做到贝多芬标出的连线及断音。左手八分音符的进行应当弹得轻巧、连贯（尽量少用踏板）。

25） 39 在弹奏这些迴音时，重复的升F要弹得轻巧，不要沉滞，注意旋律线条的进行：升F—升A—B，而不是升F—升F—升A—B。我所建议的迴音的节奏特殊弹法会有助于正确地处理乐句



26） 46 这里又改变了音乐的性质。有两个段落。第一个段落是4小节的，仿佛是前一段的补充，它应弹得有力，最終如此，即使是用右手，p的力度应保持。左手上进来了十六分

音符三连音尖利的音型（在整个乐章中仅出现这一次）。贝多芬标上了f的记号。

27） 50 这里，在高音声部的第二拍上结束了前一段，同时，由这一个音上开始了几乎全用均匀的四分音符陈述的乐句（断奏与连奏交替）。高音声部应极富有歌唱性。cresc（从第三小节开始的）一直达到ff。我认为ff从第二拍开始要更自然一些（两小节前的cresc 也是如此）。因为第一拍上的升F（在这里和两小节前）只不过是充填四分音符进行的音。

28） 55 左手第二拍的这个和弦应当及时放掉。

29） 55 停顿的时间要准确，不要破坏速度。

30） 56 左右手上的这两个四分音符应十分短促，不要把它们互相连接起来。

31） 57 由此开始了引向反复呈示部或引向展开部的四小节的结束部。它建立在主部的素材上。低音声部应连贯，虽然是pp，也要很突出。重复的和弦不要敲键，保持运动不断的性质。丝毫不要改变速度。

32） 62 展开部的开始发展了主部的素材——pp和连奏。cresc 从第三小节开始，主导声部的二分音符在这里也象呈示部所写的一样是断奏（见注释13）。

33） 63 这两个F（本小节与下一小节）在有些版本中用连线起来了。

34） 66 正如F大调奏鸣曲作品第10号之二一样，贝多芬在展开部中引进了一个用八度陈述的新主题。左手上十六分音符的主题的伴奏是在第一拍上开始的，而主题本身是在第四拍上开始的。第一拍的八度E结束了前一个段落。我认为，在这

一小节的第一拍上应当标上一个突然的p，贝多芬在这一段的每一个cresc 以后都标上了它。高音声部的八度应当弹得十分连贯，不要有任何停顿和中断的现象。左手整个由下到上的音型是很困难的，应当弹得轻巧、清晰，十分匀称和连贯，几乎不用踏板。练习这类音型的方法见D大调奏鸣曲作品第10号之三第一乐章的注释13。

35） 72 75 这一展开部中的每一次cresc 都没有达到f。所有的p都要突然进来。

36） 78 p以后的pp进来时也应当没有任何预示的dim。

37） 82 又是一个突然的p。

38） 82 展开部结束时（正如它开始时一样）又发展了主部的素材。旋律应当流畅地由一手转到另一手上。伴奏的重复和弦也应如此。

39） 92 在展开部结尾的decresc（没有rit！）之后，在十六分音符音阶型进行背景上的再现部应鲜明、庄严。有关呈示部的意见也适用于再现部。再现部的后一部分并无多大变化。

40） 104 这两小节是pp，不要用踏板（可以用左踏板），要十分匀称，没有任何力度变化。

41） 106 cresc作为一种对比，应十分鲜明。

42） 136 这里应当突出在中间声部开始的旋律线条：升E—升F—升G—A等等。在写作本奏鸣曲的当时，钢琴上尚无比小字三组F更高的琴键，这使贝多芬在这两小节中改写了整个音乐的织体。如果象某些演奏者和编者所做的那样"修改"贝

多芬，把这个地方改变得和呈示部完全一样，那就大错特错了。

43） 142 见注释27。

44） 149 与呈示部相比，结束部是大大地扩展了。演奏的性质应当是清朗的。在p出现时稍稍加强一些，以便最后decrese能转向最后的pp。速度直到最后无任何变化。

45） 152 F及升F上的sf应当弹得相当重，但不要破坏pp的性质。一些最近的版本差不多都加上了一个低音E，（谱例165页①），这在当时的钢琴上是没有的。由于在F和升F上的sf以后的这个E音应当柔和，在这里加上这么一个声音很浓的大字一组的E，我认为是完全没有必要的。

第二乐章

*） 本奏鸣曲的第二乐章，也和F大调奏鸣曲作品第10号的第二乐章一样，是小快板速度，具有小步舞的性质。在这里应感到的速度单位不是一拍，而是整小节。

*

1） 1 在第一乐段的两个8小节的乐句中，前两小节应当每个小节都分开，而后6小节应一气呵成似地奏出。贝多芬在这里标上的连线与弦乐器的弓法相仿。

从第三小节开始直到乐句结束，高音声部应当是连贯的。

在第二乐句中，同样的第5，第6两小节，在第一乐句中是每小节各有一条连线，在这里是两小节用一条连线。十分明显，贝多芬并不认为它们在表现的朗诵性方面有什么不同。

在前面两小节中（以及在所有类似的地方）第三拍是结束终止

拍，而不是引向下面第一拍的弱起拍（通常差不多都是这样弹的）。开始的节奏结构应理介为附点二分音符：

（谱例165页②）

等等。只是从第4小节的第二拍开始，旋律声部才开始用八分音符和四分音符进行。

2）|4| 在G上的sf以后，在八分音符进行开始时，应当防止在第一个八分音符上（升F）截缝，它应当从延留的G中流畅地流出。在所有其他类似的地方均应如此。这个G音（第三小节第一拍）是整个结构的高潮点；第7小节第一拍上的升F（二分音符）应当理解为朗诵的结束。在G音（第三小节）上是sf，而在升F音（第7小节）上好像存一个小横线（—）。在它之后应当是一个弱（阴性）终止。在第二乐句第7小节里（在四六和弦上），G音再次重复（好像也有一个小横线），然后经过升F而转到主音E上。

3）|10| 贝多芬这一次标上的cresc，更进一步地强调出G音上sf的意义。但是，在整个小块板段落仍应保持p的性质。

4）|17| 在这一乐句中，应准确地做出贝多芬标上的连线。前四小节从第二小节的sf开始分为两个两小节结构。第二个四小节虽然有独立的连线，仍应看成不分开的乐节。重小节是第7小节。在第二乐句中也是如此。

5）|29| 在所有我所知道的版本中（除原版外），在这一节的右手上都加添了一个四度音（G—C），这在贝多芬的原谱上是没有的。这一补充是没有必要的，因为贝多芬从这里开始了右手部分没有用中间声部填充的八度陈述，直到延长号处为止。

6）32 在这个延长号以前，速度可以稍微沉着些。我想，想，延长号应相当于两小节，使得强弱小节的配置不致改变。

7）45 这两个sf应弹得很肯定。

8）47 cresc开始时要很轻巧。

9）49 cresc后面的p要突然进来。

10）51 低音E要准确地保持住，就象管乐器一样。附点二分音符及四分音符（E一升D一E）（高音声部）也要象所写的那样准确地保持住和放掉，也应把它们弹得像管乐器一样。弱起拍每次都要和下一小节的第一拍分开，而且要十分短促地放掉。

11）53 每个声部都要准确地保持休止。

12）56 这几个sf都要弹得很强烈（“愤怒”地）。

13）59 p和pp的和弦 要柔和地放掉（不要急促）。持续的cresc 以后的p要突然进来。速度始终严格不变。

14）62 这个cresc在钢琴上是无法做到的。十六分音符的E不要弹成弱起拍，而是截短的结束（正如贝多芬第五钢琴协奏曲乐队中管乐的短句一样。

（谱例165页③）

15）63 Maggiore（中段）没有间歇地进来，用第一部分同样的速度。整个Maggiore除了中间的一个cresc和decresc以及最后的一个decresc 以外，均用p演奏，毫无力度变化。必须仔细注意声部进行，并准确地保持延长音和休止。除了贝多芬指出是半连奏的几组四分音符（ ）以外，整个都是连奏。

16）71 73 74 这些切分音要稍稍强调出来。

17） [97] 速度至终不变（明写出来的放慢）。

18） [100] 我想，延长号相当于两小节。

19） coda 第一部分反复以后紧接着coda，仍用原速度，直到最后也不要放慢。

第 三 乐 章

*） 本迴旋曲要弹得朴素，从容。贝多芬指明这个快板的速度应当是“舒适”的（commodo）。速度以二分音符为单位（2／2拍）。

本迴旋曲的形式（奏鸣迴旋曲式）十分简单。主部是一个乐段，它的第二个扩展了的乐句结束在属调（B大调）上。在这之后，是一个9小节的乐句，同样在属调上以平稳的速度进行着，由短促的低音伴奏着，好像拨奏一般。这个乐句以一个延长号结束在E大调属和弦的二和弦上，有着付部的性质。延长号以后是主部的重复，它的第二个乐句这一次在e小调上开始，起着连接部的作用。它以平行大调属和弦上的停顿结束，并转入G大调上富有朝气的，生机勃勃的新主题（迴旋曲的中间插部）。大调换成小调（e小调），f变成p。属和弦上的停顿引向再现部。

再现部的主部在下属调（A大调）上结束。随后是在同一调上的第二主题，在向F大调（降二级音（暂时移调以后，结束在E大调属和弦的三四和弦（延长号）上。主部的重复是扩展了，变奏地陈述着，具有尾声的性质。

*

1） [不完全小节] 前4小节的整个旋律线条要准确地遵循

贝多芬指明的奏法，但也不要断开。

2） 不完全小节 左手的伴奏要弹得轻巧、匀称、清彻（几乎不用踏板）。

3） 4 这个p以及后面许多与它相类似的地方，在cresc以后要突然进来。

4） 4 所有的音阶都要弹得十分轻巧、清彻。弹其中的第一个音时，每次都要轻轻地将手先稍抬高，然后再柔和地放到琴键上，使它稍稍突出。

5） 5 在这里以及在所有类似的小节中，都要准确地注意双手的声部进行。

6） 5 这个sf不要尖利，但要很清楚——好像是某种管乐器的"重叠"。

7） 14 音阶的前四个音可以用右手弹。

8） 14 这四个音阶（从E向下）也同样要将手先稍抬高而后轻轻落下开始弹奏。

9） 14 在cresc开始前的这四小节应用p，不要有任何力度变化，只要稍稍强调一下模仿。

10） 18 cresc以及后面的f要鲜明。

11） 18 19 二分音符要准确地保持到底。

12） 20 低音声部的八度以及右手的四分音符要短促。颤音后的两个十六分音符，节奏要十分准确。

13） 21 高音声部整个4小节的乐句要极其连贯，用平稳的p（好像一气呵成）。

14） 23 低音象拨奏。

15） 24 在这个B（第三拍）上不要黏键）。

16） 25 准确地遵循奏法。要做出pp和前面的p之间的差别。

17） 30 我想，延长号应相当于一个小节。左手的休止为一拍（八度A上的延长号）。

18） 42 在两小节的cresc以后，在第一拍上第一次没有用p；cresc要逐渐增强到f进来。

19） 43 所有的sf要果断，尖利，要注意它只与标上了该记号的那些音有关。

20） 47 中间插部用同样的速度在某些八分音符三连音上标上了圆点的音应有一个小的重音——仿佛在这些音上加入了某种乐器，要弹得像四分音符的断音。中间部分的音响带有管弦乐性质。

21） 48 低音象拨奏（不用踏板）。

22） 54 p要突然，八度低音要稍稍重些。

23） 58 八度低音要严格地保持到底。这里全用踏板来弹。

24） 66 p subito。

25） 66 在大多数最近的版本中，这里都加上了一个低音E，

（谱例166页①）

p要突然进来，加上这个低音是很不恰当的。

26） 70 我认为，高音上的圆点应当一直继续到这个段落的最后（至半音音阶开始处）。

27） 73 在这一小节以及下面的几小节中，应当稍稍强调第三拍。

28） 76 这四小节也应如此。

29） 80 整个半音音阶不要放慢。cresc和dim要很突出。

30） 83 我想，延长号应相等于一小节。

31） 83 有关呈示部的意见也同样适用于再现部。

32） 91 前四个十六分音符在这里也可用右手弹。

33） 104 贝多芬所特有的结束前的突然离调。

34） 107 在延长号以前丝毫不要放慢。

35） 108 我想，延长号约相当于一小节。

36） 108 右手切分的声部要弹得相当重（半连音）。节奏要十分准确。

37） 112 这里，左手八度进行是主要声部，它们应和前面右手的八度一样要弹得重一些（清晰地和半连奏）。右手的四分音符是陪音。所有这些十分重要的细节，演奏者却往往不大注意。

38） 117 主要声部仍在左手，贝多芬所标的sf就是指左手而言的。在decresc开始前，ff不要弱下来。

39） 117 右手不甚方便的华采音型应当弹得很鲜明、匀称（参见D大调奏鸣曲作品第10号之三第一乐章注释13）。

40） 121 我想，延长号约相当于一小节。

41） 121 这4小节（pp）双手都要匀称、清彻，不要有任何力度变化。不用踏板（可以用左踏板）。

42） 125 p要比前面的pp稍明亮一些。

43） 128 cresc和f要很鲜明，严格保持速度。

第十奏鸣曲

作品第14号之二

第一乐章

*）G大调奏鸣曲在所有前几首奏鸣曲中，在风格上大概是最钢琴化的。在这首奏鸣曲中，比起贝多芬的其它早期奏鸣曲来，他的早期钢琴作品的管弦乐风格表现得比较少。只是在本奏鸣曲的第二乐章中才有许多地方令人想起管弦乐的色彩。

本奏鸣曲在形式上有某些与前几首奏鸣曲不相同的特点。贝多芬在这首奏鸣曲的第二乐章中运用了变奏的形式，这在前几首奏鸣曲中是没有的。贝多芬在后来的一些钢琴奏鸣曲中也引用了变奏曲（奏鸣曲作品第26、第57、第109和第111号）。第十奏鸣曲的第三（末）乐章是诙谐曲。在贝多芬的作品中这是唯一的例子。海顿常常以小步舞曲作为奏鸣曲的结束。在他的升C小调奏鸣曲中，第二、第三乐章是诙谐曲和小步舞曲。

G大调奏鸣曲是贝多芬奏鸣曲中在织体上最清彻、最精致的作品之一。在演奏这首奏鸣曲时，应避免粗野的、过分丰满的声音。要尽量少用踏板，避免过多的踏板表鸣。

*

第一乐章的主部是一个平静而富有歌唱性的8小节的乐句，以完满的完全终止结束在主调（G大调）上。扩展了的第二乐句有着连接部的性质，并移到A大调（重属调）上。在此之后开始了活泼的、充满了欢快幽默感的付部。它是在属调（D大调）上陈述的，在付部结束时出现了卅二分音符的进行。结束部富有

歌唱性。它的陈述好像是高音声部和低音声部对话。

展开部相当大。它分为两部分。第一部分从g小调上的主部进行开始而转向降B大调上第二主题的进行。然后在右手十六分音符三连音进行的背景上。在低音声部中是主部素材强劲的发展（以延长号结束在降E大调属和弦上）。展开部的第二部分是以降E大调上主部的进行开始的（假再现部）。并引向伴有急速的卅二分音符进行的属音上的长持续音。在展开部结束时。进行平静下来——在十六分音符三连音的伴奏背景上响起了主部的动机。它时而在高音区。时而在低音声部。最后。三连音的进行也停止了。而转为一般的十六分音符进行。旋律声部没有任何伴奏地以半音的进行走向升C音（主音的增四度）上的延长号。然后开始了再现部。

再现部在写法上很接近于呈示部。最后加上了一个不大的尾声（14小节）。它建立在稍稍变化的第一主题的素材基础之上。

第一乐章的速度不要太快。后面出现的十六分音符的三连音和卅二分音符不应太匆忙。我认为。这一乐章其说是2／4拍。不不如说是4／8拍更合适些。

1） 不完全小节 第一个8小节的乐句（主部）应弹得朴素和明亮。虽然音程跳动很大。仍要十分富有歌唱性。

在第一（一小节的）动机中。落在强拍上的音是主要的音（前四小节中两次是B音。两次是C音）。应当防止绝大多数演奏者来说已成为传统的弹法。（由于左手在第一拍的后半拍上进来）在动机的最后一个音（G和A）上强键，相反。这个音应弹得轻巧，仿佛逐渐消逝。但是，这个音不应短促地放掉。而应保持到底。正如贝多芬所标明的那样（附点八分音符）。

2）[1] 前四小节左手的伴奏用分解三和弦的形式陈述出来，三个音都要保持住。这三个音应在下一小节前半拍上同时放掉。由于左手的三个声部同时按住了，而且它们又在比较低的音区，因此前4小节应当完全不用踏板。

3）[4] 主部的后4小节在高音声部中是一个小提琴型的连贯的旋律线。贝多芬所标明的奏法和小提琴的弓法十分相近，遵循这种奏法，但不要使旋律线中断，整个句子应一气呵成。

4）[5] 左手的伴奏清彻得多了，分解和弦的三个音都落在弱拍上（其中比较强的是第二个音），每第一个十六分音符都是休止。三个音中的任何一个音都不要留住，而第三个音要在休止前柔和地、短促地放掉。虽然有休止，但是左手和右手连在一起，应给人一种进行并未中断的印象。

5）[8] 由此开始的新的、扩展了的乐句不是主部的继续，它向重属音（A大调）转调并转向第二主题，像通常那样，它是在属调（D大调）上陈述的。

上面的旋律声部应比贝多芬标上p和没有任何力度变化的第一主题更富有表现力。这里正相反，贝多芬详细地标上了各种不同的力度变化。

右手在第一拍（六度B—G）上结束了前一个段落，而只在第二拍的后半拍上开始新的一段。从第一拍开始，左手伴奏部分的进行改变了，连绵的十六分音符的进行代替了断断续续的音型。虽然音区相当低，但仍应使左手的华采音型轻巧，为此这整段几乎不用踏板，只是偶而用短促的踏板稍稍强调一下强拍。

6）[10] 这里的以及后面的sf，与其说是重音，不如说说是朗诵音调的最高点。

7）[14] 这个后面有cresc的p，按它和前面的p的关系来看，应是piu p。

8）[15] 倚音应准确地和低音一起开始，而且要弹得十分轻巧。

9）[19] 这个p要突然进来。以后直到第二主题开始都不要有任何增强。在旋律中遇到的休止要准确地做到。

10）[20] 第一次出现十六分音符三连音，这种进行比较鲜明地表现在展开部中。

11）[24] 这个和弦应当准确地在第二个半拍上放掉。

12）[25] 这里，从第二个八分音符起，开始了付部。第一个八分音符轻轻地结束了前一个段落。三个重复的八分音符（A）——不完全小节——应弹得相当锐利，有着某种幽默的情绪，整个付部都是如此。贝多芬所标出的奏法都应准确地做到。左手的两个十六分音符（分解八度）应当弹得十分轻巧，和右手的三度一起给人一种十六分音符的进行没有中断的感觉。

13）[29] 三个低音A是右手三度的主题的不完全小节。

14）[33] 这个动机常常弹得好像是从第二个八分音符B开始似的。但是，贝多芬所标的连线每一次都是从第一个八分音符开始的。如果第一个半拍上的三度D—升F是前一个段落的结束，那么贝多芬在休止以后，在高八度上重复这一动机时，应当从B音开始，而不是从升F开始，而这升F在这里只能是动机的第一个音，而不可能有其他的意义。

15）[39] 切分音（D）应稍稍加以强调。

16）[40] （右手）这三个D应再次弹作第二主题的不完全小节，但是贝多芬在这里哄骗了听众，他把cresc 和假的

"不完全小节"中断了，而从突然的p起开始了引向结束部的新的段落。在这个突然的p之前，应当作一个稍稍能感觉出来的句逗。在这里贝多芬第一次把卅二分音符引入了本乐章，它们以后再次出现是在展开部的结束前。

17）41 左手的和弦应短促地放掉。在cresc 进来时，和弦也应包括在内。

18）42 在cresc 以前不应有任何增强。

19）43 这里可以和再现部一样弹成这样。

【谱例168页①】

音型的改变无疑是由于当时的钢琴上没有小字三组的升F。不按原谱弹而宁作这样的更正的例子是罕见的。

20）44 我认为，这里以及两小节以后的sf，可以只用在低音A上，好像是园号的起奏。

21）47 结束部以p subito开始，虽然如此，它仍然应当富有歌唱性。低音声部的模仿应当也如歌，仿佛是和高声部的对白。这里的连线是贝多芬机械地标上的。高音声部的动机主题无疑地每次都是从第二个八分音符开始的（左手的模仿声部也是从第二个八分音符进来的）。

22）52 这些在高八度上重复低音声部的音，升A—B—升F—G等等，应当稍稍强调出来。

23）58 p要突然进来，一直保持到呈示部结束。低音D一定要很清晰，并且准确地保持到最后。

24）60 这两个弱拍上的sf要弹得很突出，但不要破坏p的性质。

25）62 直到呈示部结束速度也不要改变。在和弦上

的停顿（sf）是我们在贝多芬的作品中常常遇到的"明写出的"rit的例子。

26）[63] 展开部由此开始。

27）[67] 低音部应突出半音进行，G—升F—F。

28）[67] 一定要使人清楚地感到pp和前面的p的区别。必须注意，在来自第一主题缩减了的重复的动机中，最后一个音要短促地放掉，而当这一动机完整地出现时，最后一个音却总应该留住。

29）[70] 第一动机这些压缩模仿时的cresc应当是鲜明的。

30）[74] 在第二主题突然以p在降B大调上，（没有一般的不完全小节）出现以前，应当有一个不大的句逗。在第四小节（[77]）应当突出低音声部的弱起小节（三个F）。

31）[78] 这里虽然有dim，但必须强调出低音声部相反的半音进行，F—升F—G—降A。

32）[81] f要立刻进来。整个段落应弹得鲜明。低音声部的旋律是主部素材的发展，应当演奏得十分有力，准确地做到贝多芬的奏法。在整个展开部中，基本速度丝毫不能改变。

33）[97] 必须注意细微之处，第二主题在降B大调上开始时没有弱起的三个重复音。当整个段落结束在延长号时，贝多芬在低音声部中写了这三个重复的八分音符（降B），仿佛以此在恢复被破坏了的平衡。

34）[98] 我想，延长号大约相当于一个小节。在鲜明的f、低音声部的三个sf和低音降B（[97]）的三次击奏以后，一切突然中断了，附有延长号的和弦分别像几个新乐器的

起奏一样，柔和地（p subifo）出现。

35） |98| 在暴风雨过后，第一主题在降E大调上的出现应当十分清彻，明朗和安静（假再现部）。

36） |103| 下行的音阶型进行（cresc 从第二小节开始）应弹奏得好像在每一小节上都有一个新乐器加入进来。例如，长笛、双簧管、单簧管、大管。

37） |107| 属音上引向再现部的延续的持续音由此开始。在7小节内，在creso 的最高点上进来的持续音要鲜明。贝多芬在这里引入了一长段卅二分音符的进行。低音声部的D音要准确地保持住，声音要丰满。我想，这个段落应用f来弹奏。

38） |107| 这些sf应当十分肯定，但不要影响卅二分音符的音响。

39） |114| decrese延续一小节而转为pp。

40） |118| 在第一动机的这个压缩的呼应上，我认为应当做一个cresc而引向后面的f。

41） |122| 要准确地遵循奏法。

42） |123| 在这三个按半音进行的十六分音符的断音上，在延长号前，速度可以稍稍沉着些。再现部前升C音（三全音）上的停顿是很有特性的。

43） |124| 我想，延长号大约相当于一小节。

44） |124| 有关呈示部的意见也同样适用于再现部。

45） |133| 再一次提请注意，所有的cresc 都应当从piu p开始，而在cresc 以后所有的p和pp在这里都应当突然进来。

46） |187| 尾声建立在主部的素材上，旋律有某些变

形。

47） 191 196 p subito。

48） 197 piu p。严格保持速度到最后。

49） 199 这个小节是明写出的放慢。

第二乐章

*） 奏鸣曲的第二章是用主题与变奏形式写的。这一乐章比第一和第三乐章更富有管弦乐性。变奏曲在织体上并不复杂，但尽管如此，由于多样的奏法和写得很细致的力度变化，这个变奏曲还是相当困难的。

这个行板乐章要弹得朴素，不要有任何感伤的成份，它充满了童贞般的纯朴、过多的感情不可避免地会歪曲音乐清朗、高尚的素质，速度应较活泼（2／2拍）。为这个行板乐章找到正确的、平稳活泼的速度不是一个轻松的任务。过分拖沓的速度正如太快的速度一样会完全歪曲贝多芬的构思。平稳的进行曲速度是符合音乐的性质的。应当尽量少用踏板，不要模糊了休止。

1） 弱起拍 主题的第一乐段是用相当短促的（但不是尖利的）和弦陈述的，必须用"向上"的、柔和的动作放掉这些和弦。要准确地保持长和弦上的停顿。

2） 弱起拍 弱起的十六分音符应弹得相当短促，不要将它和下面的和弦连在一起。

3） 2 这三个音（G－F－E）要很连贯和平稳。

4） 6 cresc 和 s f 要很肯定。

5） 7 开始时为 piu p。

6）[3] 突然的p。

7）[8] 第一乐句在这里要连贯如歌。

8）[11] cresc从piu p开始。

9）[13] 突然的p。

10）[13] 虽然是比较浓厚的和弦陈述，但仍不应有任何cresc。

11）[14] f要立刻进来。

12）[15] 这个sf指的是中音声部的降B。

13）[17] 模进型四小节的结束乐句（补充）在各变奏中重复时，贝多芬在奏法和力度变化方面每一次写法都不相同。这种区别要准确遵循。在这一次，和弦应弹得短促（"向上"）；在所有声部的弱拍上都有相当尖利的sf。第二小节第三拍上的长和弦应当弹得沉重。下面的p subito。在钢琴上只有低音声部可以表现出来。

14）[19] 最后两小节是p。第一小节要很连贯，而第二小节要短促。

15）[20] 在第一变奏中，旋律声部仍保留在同一音区内，但转到左手上，只是为了演奏的方便，第4小节和第10小节的某些音才转到右手上。这种双手的交替必须使听众完全觉察不出来。

在这个变奏中，主题要演奏得连贯富有歌唱性。右手上是对位式的声部，它的切分音和左手的四分音符一起应当造成八分音符进行连绵不断的印象。在前两小节中只有节奏意义的（重复G音）这一声部，逐渐获得愈来愈大的旋律上和节奏上的独立性。

16）[26] cresc的开始不要早于这一小节，应当从

piu p开始。

17） 29 突然的p。这个变奏中其他的p均应如此。

18） 37 这段模进中的sf转到强拍上了。低音和右手的切分和弦每两个音有一条连线，双手上的第二个音要轻轻地放掉。

19） 39 cresc应从p开始。

20） 43 在这个变奏中，旋律声部提高了八度，并且是在右手高音声部的切分和弦上。无论是这些和弦还是左手的八分音符，均应弹得柔和，不要太短促（半连音）。

21） 43 第二变奏的前10小节应当是p，不要有任何cresc。

22） 46 sf只是指中间声部的降A。和弦要准确地保持住。

23） 48 这里以及下面的两个sf都不要尖利，而好像是深入键盘一样（“往下”）。

24） 51 这些和弦好像还要更深一些（但是，在左手上要防止变成连奏）

25） 52 在某些版本（例如李斯特、彼得斯版）中，这个地方是这样的，

（谱例170页①）

26） 59 这段模进的又一种新的演奏性质：左手和右手都弹p，都短促（在另一手进入前放掉），没有任何cresc。

27） 60 f立刻进来。

28） 64 这4个过渡小节应弹得十分清彻。旋律在[illegible]一小节中都交替着时而出现在高音声部，时而出现在右手的[illegible]

部中。

29）[68] 在最后一个变奏中出现了十六分音符进行。虽然在右手上有休止，仍应当连贯（但是，休止以前的最后一个十六分音符每一次都要柔和地放掉）。

30）[68] 在这个变奏中，弹奏者往往十分错误地把低音声部的四分音符弹成主导旋律线。如果把由于十六分音符的进行而分解的和弦弹成圣咏式的陈述，那就会很清楚地看到，主题是在高音声部，组成主题的个别音每次都落在第三个十六分音符上。这些主题音应当突出，但不要过份，要使人几乎觉察不到，要小心避免使人心烦意乱的敲击。

显然，基本的力度是p，而不是pp。

31）[69] 这里的三个D当中只有第一个有旋律意义。

32）[71] 从（第三拍）第二个十六分音符起，开始了作为填充停顿的，轻巧的音型。

33）[73] 同样，只有第一个G音是旋律音，其余的十六分音符都是填充音型。下一小节也是如此（B音）。

34）[75] 这一小节要很轻（p），不要有任何表情。

35）[76] 从这里开始，高音声部应十分具有歌唱性。

36）[77] 同样地，这里三个A音中只有第一个具有旋律意义。

37）[80] 突然的p。

38）[81] 参阅注释31。

39）[82] 中间声部降B—A的进行应稍稍强调出来。

40）[84] 这里的模进也和第一变奏中一样，每两个音有一条连线，sf在强拍上，sf时右手的分解和弦也随着增强。

41）|85| 三个F音中只有第一个有旋律意义。

42）|87| 音阶应弹得十分清沏。

43）|88| 这段小的尾声应弹得十分轻巧，严格保持速度度，十分纯朴。

44）|90| pp一定要和前面的p鲜明地区别开来。

45）|91| 这些和弦（第二个和弦起）要以前面的和弦稍长一些。

46）|93| 最后一个和弦（ff）声音要饱满（象乐队的全奏），但不粗鲁，不要有尖利的重音。四分音符要保持到底。

第 三 乐 章

*） 本奏鸣曲的第三乐章是贝多芬在奏鸣曲的最后一乐章中用谐谑曲的唯一例子。这一乐章写得十分清彻，充满了轻松明朗的诙谐感。它的形式是有两个插部的迴旋曲，接近于有中段的三部曲式。再现部是压缩了的（没有第二主题）；它转向扩充了的尾声，在尾声中出现了与C大调中间插部（三声中部）相近的模仿动机。结尾（主音持续音）建立在第一主题上。

1）|弱起拍| 第一主题的结构在节奏上是很独特的：这3／8拍的主题建立在由两个十六分音符和一个八分音符：

（谱例170页②）

组成的两拍的短动机上。这动机交替地改变着自己在拍节上的意义。有这样三种形式交替着：

（谱例170页③）

虽然没有明显标出重音，但在弹奏时应当时刻清楚地感到它。常

常可以遇到这样的情形。人们在弹奏这一主题时总是把重音放在第三个音上，这就粗暴地歪曲了贝多芬微妙的构思。

2）[3] 在这个四小节的乐句中，第三小节总是重小节，在它的后面是弱（阴性）终止。在第三小节中，延长的低音应当稍稍强调出来，就像某种管乐器的演奏。

3）[7] 这一次贝多芬是借助 s f 来突出重的第三小节。

4）[8] 中间乐句应当十分轻巧地开始。这里初次出现了十六分音符三连音的进行，它在整个乐章中起着重大作用。

5）[11] 双手这样来分弹可能会更方便些。

（谱例170页④）

6）[12] 这个cresc应当很显著，高音声部四小节的旋律线不要中断。音阶结束时重复的C音使人想起第一乐章第二主题的弱起小节。这三次击奏的音也出现在后面的中间插部中。

7）[14] 这个音阶应当作为模仿来弹奏。

8）[16] 在这个和弦中，最重要的音应当是低音c。

我想，延长号应大约相当于一小节。

9）[23] 在这个插部（第二主题）中，和延长的f的重和弦（全奏）对比交替的，是十分清彻轻巧的十六分音符三连音的短句。

10）[24] [28] 左手的八分音符是断音。

11）[39] 这些短和弦和一小节的休止，在节奏上要十分准确，一点也不要改变速度。

12）[51] [53] 参阅注释5。

13）[64] 过渡的8小节建立在第一主题中间乐句的素材上。它转到C大调上。第二插部（好像“三声中部”）就建立

在这个词上。

14） 66 162 164 贝多芬在结束音上标了sf这个sf应弹得十分尖利。

15） 68 压缩的模仿（隔两拍）应当弹得急速。它们突然变为F和升D的“渐慢”。在节奏要十分准确。必须注意细致之处：在F音上好像还续荣着二拍子，而在升D音（附点四分音音符）上又恢复了三拍子。

16） 73 新的主题应当演奏得纯朴和富有歌唱性。准确地遵循奏法。十六分音符三连音的进行被普通的十六分音符平稳的进行所代替。速度不变。

17） 73 左手和声音型应当演奏得十分清彻，最小限度地运用踏板。低音声部里的四分音符和八分音符应准确地弹够，同时稍稍突出重要的低音：降B和降A。

18） 80 88 这一小节（旋律音型）要很鲜明。不用踏板。

19） 88 97 这四小节虽然仍是p，但要有力；第三拍上的sf要相当强烈。第三拍不要和下一小节高音声部的第一拍连在一起；这时中间声部的G要准确地保持住。

20） 89 我大胆地在这里加上了这几个sf，因为在几小节后类似的声部移位的地方，在两个声部上都标上了sf。

21） 93 101 这四小节应当又重新弹奏得轻巧、清彻。在第三小节以及后面，又再次出现了三个重复音的动机（参阅注释6的最后）。

22） 121 123 可以用左手的华采音型稍稍托住sf。

23） 132 保持速度完全不变极其重要。

24） 138 我想，延长号大约相当于两小节。

25） 147 149 参阅注释5。

26） 164 又是每隔两拍（cresc）的压缩的、急速的模仿。

27） 168 准确保持速度。

28） 174 下面的10小节，是贝多芬作品所特有的在结束前向远关系调（F大调）的移调，我认为，应当弹得稍稍慢些，这是贝多芬在结束前常用的渐慢。

29） 181 低音声部中的半音进行（F—E—升D—D）要准确地保持并稍稍强调出来。

30） 182 cresc 相当重要，它应当增强到这样的程度，使四小节后p的音响像p subito。在这四小节中可以逐渐回复到基本速度。在结束时又是由三个重复音组成的动机。

31） 185 这两小节要很轻巧，按照原来的速度。明写出来的短倚音的节奏应当十分准确。左手的和弦要短促地放掉，而右手的第二个音（附点十六分音符）要稍稍保持住，但要注意贝多芬的连线，并且强调第一个音。

32） 189 尾声由此开始。

33） 190 这个新的动机接近于中间插部（三声中部）的八分音符动机。

【谱例171页①】

左手（而后面相反是右手）弹奏的模仿不应当中断和戳键，就好像弹奏者有三支手一样。

34） 195 第二个八分音符上的这些sf只是指旋律。

而不是指华彩音型。后者始终应当弹得轻巧和清澈。

35）201 这里在cresc和模仿应当出现一个突然的p，正如贝多芬在重复时（见24小节以后）所指明的那样。

36）204 cresc要很鲜明。它再次引向动机的压缩（每两个八分音符），并达到本乐章中唯一的ff。整个段落重复一遍（声部有移动）。

37）209 233 在ff之后，p在第二拍上突然进来。

38）237 整个结尾建立在第一主题的素材之上。直到最后均应弹得很轻，十分清彻，几乎不用踏板。除了贝多芬在升C音（三全音！）上标明的sf（相当强烈）以外，不要有任何力度变化。速度始终保持不变。